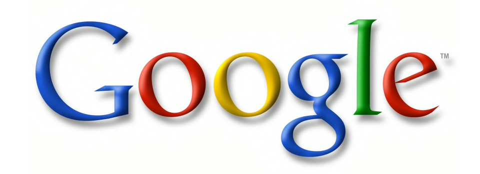
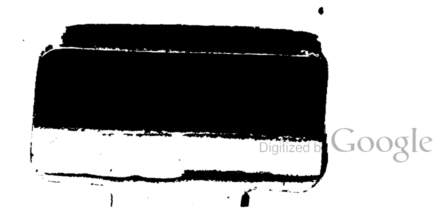






ALBERT SOUBIES ET CHARLES MALHERBE

HISTOIRE
DE
L'OPÉRA-COMIQUE

LA SECONDE SALLE FAVART

— 1840-1860 —

PARIS
LIBRAIRIE MARPON ET FLAMMARION
E. FLAMMARION, SUCC^r
26, RUE RACINE, PRÈS L'ODÉON

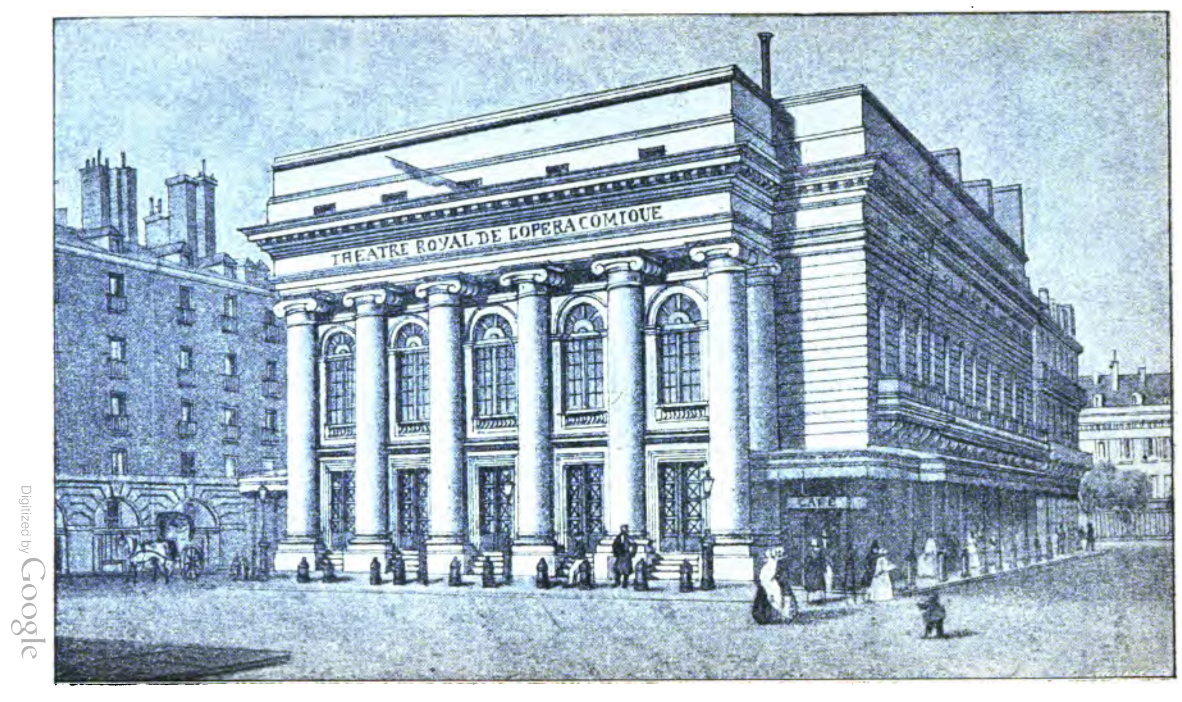
1892

HISTOIRE

DE

L'OPÉRA-COMIQUE

1840-1860



(D'après une lithographie du temps.)

FAÇADE DE LA SECONDE SALLE FAVART EN 1840

Albert SOUBIES et Charles MALHERBE

HISTOIRE

DE

L'OPÉRA-COMIQUE

LA SECONDE SALLE FAVART

— 1840-1860 —

PARIS
LIBRAIRIE MARPON ET FLAMMARION
E. FLAMMARION, SUCCr
26, RUE RACINE, PRÈS L'ODÉON

1892

OUVRAGES DES MÊMES AUTEURS

L'Œuvre dramatique de Richard Wagner. Un volume in-12, à la librairie Fischbacher : Épuisé.

Mélanges sur Richard Wagner. Un volume in-12, à la librairie Fischbacher : 3 fr. 50.

Précis de l'Histoire de l'Opéra-Comique. Un volume petit in-12, à la librairie Dupret : Épuisé.

ÉMILE COLIN — IMPRIMERIE DE LAGNY

PRÉFACE

La pensée d'écrire cet ouvrage nous est venue au lendemain même de la catastrophe du 25 mai 1887. Comme la première salle Favart, la seconde avait été réduite en cendres. C'était bien, semblait-il, le moment de rédiger ses annales, de dresser la liste des batailles gagnées ou perdues, d'évoquer le souvenir des auteurs et des interprètes applaudis ou dédaignés, de faire revivre en un mot, sous les yeux du lecteur, le théâtre que les flammes venaient d'anéantir.

Un scrupule nous retint tout d'abord. Nous crûmes qu'il faudrait moins de temps pour réédifier ce théâtre que pour en raconter l'histoire; ainsi devancés, nous nous exposions à parler au passé de ce qui aurait à peine cessé d'être le présent. Est-il nécessaire de rappeler, en effet, l'émotion causée par le sinistre et les résultats qu'on devait attendre d'un tel mouvement d'opinion?

Des souscriptions s'organisaient en vue de secourir les trop nombreuses victimes; des plans nouveaux surgissaient de tous côtés; l'administration elle-même donnait l'exemple du zèle, en élaborant, par les soins de la Direction des Bâtiments civils, un projet de reconstruction, puis en enlevant les décombres avec un empressement qui paraissait de bon augure. On avait l'air de comprendre que le remède était à côté du mal et que l'Opéra-Comique tenait trop de place dans les habitudes du public pour qu'on ne s'efforçât pas de combler aussitôt le vide laissé par sa disparition.

L'incendie avait éclaté, justement, à l'époque la moins désastreuse de l'année. Les vacances d'été allaient amener la fermeture habituelle; on avait donc, sans presque rien changer aux coutumes, sans nuire aux intérêts du personnel, trois mois pour travailler. A peine en avait-il fallu davantage pour édifier, au dix-huitième siècle, la salle de la Porte-Saint-Martin, et, au dix-neuvième, l'ancien Opéra de la rue Le Peletier.

Mais, au moment de demander aux Chambres les crédits nécessaires, il arriva — la chose n'est pas rare — que le ministère fut renversé. On remit tout à l'étude: les semaines s'ajoutèrent aux semaines, les années aux années; nulle décision n'intervint, et ce n'est que tout récemment qu'un projet de loi a été déposé, avec de sérieuses chances, paraît-il, d'être agréé.

Nous pouvons donc publier aujourd'hui, sans crainte, le présent livre : il a plus que jamais l'in-

térêt de l'actualité. Il en a même un autre que nous avions moins distingué tout d'abord et qui se montre plus clairement à mesure que le temps marche et que les retards se prolongent. Nous assistons peut-être, en ce moment, à la fin d'une période d'art musical et cette heure, à coup sûr, mérite qu'on la marque au passage.

Appelé à satisfaire les goûts d'un public dont la naïveté diminue de jour en jour, dont les exigences dramatiques sont plus impérieuses, l'opéra-comique pourrait bien ne plus être dans l'avenir ce qu'il a été dans le passé. Déjà, à certains indices, on reconnaît qu'il se rapproche visiblement de l'opéra et s'éloigne de plus en plus du type primitif, la comédie musicale. Dans cette salle du Châtelet, son domicile actuel, où le Théâtre-Lyrique a jeté un si vif éclat, l'évolution se poursuit et s'achève ; mais elle a pris naissance près du boulevard des Italiens et ce seul fait donne à notre ouvrage un intérêt spécial. Ce n'est plus la simple histoire d'un monument que nous rédigeons; c'est, par une suite de circonstances curieuses à montrer et qui justifient notre titre, l'histoire même de l'opéra-comique tout entier.

En effet, lors de sa fondation, en 1840, la salle Favart vit s'épanouir ce qu'on pourrait appeler la deuxième période de l'opéra-comique. Boïeldieu, Auber, Hérold, Adam occupaient l'affiche; mais on se trouvait encore assez près de la période antérieure pour tenir en estime les auteurs et les œuvres du siècle dernier et du commencement de

celui-ci. Cette faveur pour la musique ancienne se traduisit donc par une sorte de réaction dans les goûts du public et cela par deux fois, peu de temps après l'ouverture du nouveau théâtre et quelque vingt ans plus tard. Des partitions de Pergolèse. Duni, Monsigny, Grétry, Dalayrac, Cherubini, furent alors exhumées avec respect; on les remit à l'étude, et des maîtres comme Auber, Adam, Gevaërt, tentèrent, en refondant l'orchestration, de leur donner une parure nouvelle.

Puis, dans cette même salle Favart, une autre forme apparut, moins simple, plus riche d'action dramatique, plus chargée d'instrumentation, plus conforme aux exigences de la polyphonie moderne. *Le Songe d'une nuit d'été*, *l'Étoile du Nord*, *le Pardon de Ploërmel*, *Mignon*, *Carmen*, *Manon*, marquent les étapes de cet acheminement vers le drame lyrique. Toutes ces œuvres ne sont-elles pas devenues, au prix de quelques modifications, des opéras, et n'est-ce pas sous ce nom qu'elles se jouent à l'étranger?

Enfin, les incendies de la Commune ont, à leur tour, exercé une action sur les destinées de cette scène. Les pièces, dites de « demi-caractère » et représentées avec succès au Théâtre-Lyrique, ont, après sa disparition, reflué vers l'Opéra-Comique et grossi peu à peu son répertoire. Dans ce nouveau milieu *les Noces de Figaro*, *la Flûte enchantée*, *Roméo et Juliette*, *Mireille*, *la Traviata*, *la Statue*, se sont fait applaudir, et ont disposé favorablement directeurs et public à l'égard d'œuvres nouvelles

équivalentes, sinon par le mérite, du moins par le caractère et les tendances.

On voit donc quelle variété de points de vue comporte notre sujet et combien il dépasse les dimensions du cadre où il semble enfermé. Mais, pour remplir ce cadre, il a fallu d'abord vérifier avec soin les dates; suivre les ouvrages depuis l'instant de leur naissance jusqu'à celui de leur mort et les interprètes depuis le jour de leur début jusqu'à celui de leur départ; compter le nombre des représentations et le chiffre des recettes; relire des livrets et des partitions dont on ne connaît plus guère que le titre ; feuilleter les journaux contemporains ; compléter ces recherches par des souvenirs personnels; répéter le moins possible ce que tout le monde savait déjà; interroger au besoin les intéressés, mais avec précaution, car leur mémoire est souvent complaisante à ce qu'ils désirent montrer et rebelle à ce qu'ils voudraient cacher; recueillir en un mot tout ce qui se rapporte aux hommes et aux choses pendant les quarante-sept années que la seconde salle Favart a vécues.

A ceux qui entreprendront un travail analogue pour l'histoire de notre temps, la tâche sera relativement aisée : Almanach des spectacles, Annales du théâtre et de la musique, Soirées de l'orchestre et autres recueils diversement nommés, abondent et simplifient les recherches. Mais de 1840 à 1874 ces sources de renseignements font presque entièrement défaut. Les documents sont épars et l'on a peine à les rassembler pour en contrôler l'exac-

titude, condition essentielle d'un travail comme le nôtre, et que les plus soigneux ne peuvent jamais se flatter d'avoir absolument remplie.

Une circonstance nous donne pourtant quelque espoir. Notre travail a paru d'abord en feuilletons dans le *Ménestrel* et y a même reçu de son directeur une trop courtoise hospitalité pour ne pas justifier ici l'expression de notre gratitude. Or, au cours de cette longue publication qui aura peut-être inspiré et singulièrement facilité des travaux analogues, les intéressés n'auraient pas manqué de signaler les erreurs ; quelques notes complémentaires nous ont été gracieusement adressées ; aucune ou presque aucune rectification ne nous est parvenue.

Il ne suffit pas d'amasser des matériaux ; il s'agit de les présenter avec ordre, de dissimuler le plus possible des énumérations fastidieuses et pourtant nécessaires, de maintenir l'attention par la variété des transitions et des rapprochements. De là, par exemple, le système que nous avons adopté pour la division des chapitres, sacrifiant parfois l'égalité de la mesure à l'intérêt des groupements, et rappelant dans les sous-titres mêmes, non pas toutes les pièces à succès, mais l'une au moins de celles dont les auteurs ont le plus contribué à la fortune du théâtre.

Un mot nous reste à dire au sujet des principes qui ont guidé notre critique. On n'écrit pas d'ordinaire une histoire détaillée pour amoindrir celui qui en est le héros. Si donc nous paraissons un

peu indulgents pour un genre plus attaqué, pour des artistes et des ouvrages moins estimés aujourd'hui qu'hier, ce n'est pas que nous professions en art des idées rétrogrades. Nos précédents écrits ont, croyons-nous, suffisamment prouvé le contraire. Au surplus, nous apprécions moins que nous n'enregistrons et nous nous efforçons surtout de remplir la tâche que doit s'imposer tout historien de bonne foi : rappeler les leçons de la veille afin d'assurer les progrès du lendemain, se souvenir pour mieux prévoir.

5 avril 1892.

HISTOIRE

DE LA

SECONDE SALLE FAVART

CHAPITRE PRÉLIMINAIRE

LES STATIONS DE L'OPÉRA-COMIQUE AVANT 1840

Avant d'aborder l'histoire de la seconde salle Favart, il nous paraît indispensable, sous peine d'être obligés de couper constamment notre récit par des explications rétrospectives, de rappeler brièvement ce que l'on pourrait appeler les « Stations de l'Opéra-Comique. » Le lecteur sait, en effet, que l'Opéra-Comique n'a pas toujours occupé l'emplacement où il se trouvait lors de l'incendie du 25 mai 1887. Longtemps même, et surtout au commencement du dix-huitième siècle, il avait erré sans domicile bien fixe, sans ressources bien assurées. C'est qu'alors, il payait relativement peu de mine, et représentait ce qu'on eût appelé volontiers un personnage de mince qualité. Son origine était trop récente, sa naissance trop

obscure pour lui permettre de faire figure ; sa fortune était assez médiocre, son succès assez intermittent pour le réduire aux plus dures nécessités de la lutte pour l'existence. Il ne tendait pas la main ; mais il implorait la faveur des grands et se débattait, à force d'énergie ou d'adresse, entre les privilèges d'une part et les concurrences de l'autre, volé, persécuté, tombant parfois pour se relever toujours plus vigoureux et plus hardi.

Ce n'est pas l'histoire de l'Opéra-Comique que nous entreprenons d'écrire ; aussi n'avons-nous point à rechercher dans le passé une filiation possible, quoique incertaine. Certes, il suffit de considérer le mélange du *parlé* et du *chanté* comme la caractéristique de ce genre pour trouver sans peine dans le célèbre *Jeu de Robin et de Marion* un modèle fort ancien et, partant, fort respectable. Mais dans son curieux travail sur l'*Histoire de la chanson populaire en France*, M. Julien Tiersot a remarqué justement que cette alternance « de prose parlée et de vers chantés » distinguait à la même époque les fabliaux comme *Aucassin et Nicolette*, et les romans comme *le Renard noviel*, *le Batteur en grange*, etc. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'au temps de la Renaissance, l'opéra-comique se laisse deviner dans ces moralités, dans ces farces que jouaient les clercs de la Basoche avec accompagnement de trompettes, hautbois, bassons et timbales. Puis, il apparaît clairement au dix-septième siècle sous la forme de ces *comédies de chansons* ou à *chansons* qui s'exécutaient aux deux célèbres foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent. C'est là, en effet, sur les tréteaux d'une baraque en plein vent, qu'il est venu au monde et qu'il a grandi peu à peu.

PREMIÈRE STATION. — *Théâtre de la foire.* (*Avant 1762.*)

Dans notre *Précis de l'histoire de l'Opéra-Comique*, nous avons essayé d'indiquer les grandes lignes de cette pérode primitive et d'apporter quelque lumière au milieu de ces ténèbres. Nous avons notamment relevé tous les noms des directeurs qui s'y sont succédé depuis les frères Alard (1678), les plus anciens parmi ces entrepreneurs de spectacles musicaux, qui ont possédé un *jeu* : on désignait ainsi l'exploitation théâtrale qui se faisait dans les *loges* de la foire, ou emplacements concédés à bail.

Les exercices de corde, les farces de bateleurs et les tours d'acrobates y tenaient souvent plus de place que la musique. Pourtant, dès 1710, on rencontre au répertoire une parodie d'*Alceste*, avec chœurs, duos, airs et danses. Cinq ans après, c'est encore une parodie, celle de *Télémaque* qui, pour la première fois, reçoit de ses auteurs la qualification d'*opéra-comique*: le librettiste avait nom Le Sage (l'auteur de *Gil Blas*) et le compositeur Gilliers, violoniste de la Comédie-Française. Remarquons du reste que le mot opéra-comique avait déjà été employé pour désigner non point un genre d'ouvrages, mais le *jeu* de certaines *loges*. Par exemple, en 1713, nous trouvons associés la dame Catherine de Baune et le sieur Saint-Edme, administrant, chacun de son côté : elle, le théâtre intitulé *Nouvel Opéra-Comique de Baxter et Saurin*, lui le théâtre intitulé : *Nouvel Opéra-Comique de Dominique*: ces noms étaient ceux d'acteurs célèbres de l'époque.

Ce qu'étaient les ouvrages dont nous venons de rappeler quelques titres, on ne le sait point exactement ;

mais on peut s'en faire une idée en relisant l'un de ceux qui ont été conservés et que l'on considère volontiers comme type du genre : *la Chercheuse d'esprit*, de Favart. M. Julien Tiersot a indiqué d'une façon précise sur quels *timbres* se chantaient tous les couplets qui s'y rencontrent, et cette œuvre date de 1741. A cette époque la musique demeurait donc au second plan et vivait d'emprunts, de souvenirs, d'adaptations, plus que d'inventions nouvelles. D'une manière générale, elle ressemblait fort à ce qu'elle était naguère dans nos *vaudevilles*, selon le sens récent du mot, et à ce qu'elle est encore aujourd'hui dans ces pièces d'actualité intitulées *revues*.

On a raconté maintes fois, et nous l'avons fait nous-mêmes, le récit des luttes misérables que l'Opéra-Comique dut soutenir contre ses aînés garantis par des privilèges et jaloux de les faire respecter, savoir : l'Opéra, qui voulait lui interdire le chant, la Comédie-Française qui prétendait lui couper la parole, et la Comédie-Italienne, qui lui disputait même la pantomime. De toute cette histoire nous ne voulons retenir qu'un point, c'est qu'alors et jusqu'en 1762, les représentations étaient foraines, c'est-à-dire organisées dans les deux principales foires de Paris : la foire Saint-Laurent, qui se tenait boulevard du Nord, entre le faubourg Saint-Denis et le faubourg Saint-Laurent, la foire Saint-Germain, qui se tenait de l'autre côté de la Seine, dans le faubourg Saint-Germain. La première avait lieu, à quelques variantes près, pendant les mois de février, mars et avril; la seconde pendant les mois de juillet, août et septembre. C'était ce que nous appellerions maintenant une saison d'hiver et une saison d'été.

Quant à la scène elle-même, elle variait suivant le

caprice de ceux qui l'administraient. Le théâtre était entièrement de bois, et le luxe de la salle avait pour limites obligées les ressources généralement modestes de l'exploitation. Parfois cependant la magnificence d'un directeur s'y donnait carrière, comme on le vit en 1752 avec le fameux Monnet, qui dépensa bel et bien 45,000 livres en constructions. Mais, si ornées qu'elles fussent, ces constructions gardaient un caractère provisoire ; non seulement elles offraient plus que toute autre une proie facile à l'incendie, mais encore elles demeuraient à la merci d'une foule de privilèges et concessions qu'un simple caprice suffisait à retirer.

DEUXIÈME STATION. — *Hôtel de Bourgogne* (*1762-1783*).

Pendant un long temps de la période précédente, l'Opéra-Comique avait dû soutenir la concurrence d'acteurs italiens qui, chassés de France par Louis XIV en 1697, avaient reparu presque aussitôt après sa mort et obtenu du Régent, en 1716, l'autorisation de jouer, d'abord au Palais-Royal où ils alternaient avec l'Opéra, puis à l'Hôtel de Bourgogne, où ils s'étaient constitués en société sous le titre de *Comédie-Italienne,* le 27 octobre 1719. Ils exploitaient un répertoire d'où la musique était généralement absente. Néanmoins, le succès obtenu le 4 octobre 1746 par *la Serva Padrona*, de Pergolèse, les avait mis en goût, et l'arrivée de nouveaux chanteurs italiens, en 1752, n'avait fait qu'accentuer plus encore ce mouvement artistique. L'Opéra-Comique et la Comédie-Italienne méritaient l'honneur d'occuper l'attention, de passionner l'opinion et de susciter des querelles de plume où les uns tenaient pour la musique natio-

tionale, les autres pour la musique étrangère. C'est le temps où Jean-Jacques Rousseau déraisonnait à plaisir, prétendant démontrer qu' « il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'en est pas susceptible, que le chant français n'est qu'un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue, que l'harmonie en est brute, sans expression, que les airs français ne sont pas des airs », et il soutenait, pour conclure, que « les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir, ou que, s'ils en ont, ce sera *tant pis pour eux.* »

Il arrive souvent que les ennemis de la veille deviennent les alliés du lendemain, et que, par des concessions réciproques, on se rapproche au point de combattre ensemble sous le même drapeau. Ainsi fut-il pour les chanteurs français et les *bouffons* italiens, comme on disait alors. En 1762, une ordonnance du Roi réunit les deux théâtres en un seul sous la dénomination de *Comédie-Italienne* et lui assigna pour domicile le palais modeste que cette dernière tenait du Régent depuis 1716, l'Hôtel de Bourgogne, situé rue Française et rue Mauconseil. C'est dans cette salle, renommée à plus d'un titre, car elle avait au siècle précédent servi de berceau à la Comédie-Française, que l'Opéra-Comique grandit et prospéra de 1762 à 1783. C'est là qu'il faut enregistrer les grands succès des librettistes comme Sedaine, Anseaume, Marmontel, et des compositeurs comme Duni avec *les Deux chasseurs et la laitière* (1763), Monsigny avec *Rose et Colas* (1764), *le Déserteur* (1769), Philidor avec *Tom Jones* (1765), Grétry; enfin, avec *le Huron* (1768), *Lucile* (1769), *le Tableau parlant* (1769), *les Deux Avares* (1770), *Zémire et Azor* (1771), etc., tous ouvrages qui ne sont pas seulement connus des

bibliothécaires et des curieux, mais qui, pour la plupart, ont été jusqu'à notre temps l'objet de nombreuses et brillantes reprises.

Lors de la fusion des deux troupes en 1762, l'opinion publique estimait, et Bachaumont l'indique en ses Mémoires, qu'un élément absorberait l'autre, c'est-à-dire que le genre italien triompherait du genre français. Le contraire se produisit ; le talent de nos auteurs créa un irrésistible courant, et ce triomphe fut en quelque sorte consacré par des lettres patentes du 31 mars 1780, qui substituaient au nom de *Comédie-Italienne* celui d'*Opéra-Comique*. Toutefois, l'usage ancien prévalut pendant plusieurs années encore. Les almanachs des spectacles, source précieuse, car c'est à quelques égards un miroir où se reflètent les habitudes artistiques de l'époque, nous montrent le peu de fixité des dénominations adoptées. C'est ainsi, pour nous résumer en quelques mots sur ce point, que jusqu'en 1762 le théâtre prend le nom de l'endroit où il fonctionne, *Théâtre de la foire Saint-Germain*, *Théâtre de la foire Saint-Laurent*, et aussi même *Opéra-Comique*, comme en font foi une affiche de 1724 et un billet de spectacle de 1754, reproduits par M. Arthur Heulhard dans son intéressante histoire de la *Foire Saint-Laurent* et dans sa curieuse biographie de Monnet. Lors de l'installation à l'Hôtel de Bourgogne (1762), il devient *Comédie-Italienne* ou *Théâtre Italien*. Après la construction de la salle Favart (1783) il s'appelle encore tantôt *Théâtre Italien*, bien que l'élément italien diminue au point de disparaître tout à fait, tantôt *Théâtre de la rue Favart*, tantôt, comme en 1794, *Théâtre de l'Opéra-Comique national*. Cette dernière dénomination n'est définitivement acceptée par tous qu'en 1801.

TROISIÈME STATION. — *Première salle Favart* (*1783-1801*).

L'Hôtel de Bourgogne, qui avait abrité pendant vingt et un ans la fortune de l'Opéra-Comique, fut abandonné le 4 avril 1783. Le vieux bâtiment ne répondait plus aux besoins du répertoire et du public; il paraissait trop petit, mal aménagé; de plus, le succès avait permis aux artistes qui, depuis la fusion, l'administraient réunis en société, de se faire construire une salle nouvelle et digne d'eux : ce fut la première salle Favart, élevée par l'architecte Heurtier sur les terrains de l'Hôtel de Choiseul, entre les rues Favart et Marivaux, à côté du boulevard qui depuis, et en souvenir de l'ancienne *Comédie-Italienne*, prit justement le nom de boulevard des Italiens. Par son aspect général, ce théâtre présentait quelque analogie avec celui que, sur le même emplacement, le feu a détruit en 1887. Il pouvait contenir à peu près le même nombre de spectateurs, environ dix-huit cents. De hautes colonnes ornaient le péristyle, et la façade regardait déjà le côté opposé au boulevard, cela pour une raison d'amour-propre que M. Arthur Pougin a rappelée dans son utile *Dictionnaire des Théâtres*. Les acteurs du boulevard, en effet, étaient l'objet de ce dédain spécial qui, de nos jours, se manifeste pour les acteurs de province. Afin de mieux accuser la différence, les sociétaires eurent donc soin de tourner le dos au boulevard, laissant ainsi entendre au public qu'il ne fallait pas faire confusion ni se méprendre sur leur qualité.

La salle inaugurée le 28 avril 1783 connut bientôt le succès, grâce aux deux œuvres de Grétry : *l'Epreuve villageoise* et *Richard Cœur-de-Lion* (1784). Par la

suite, d'ailleurs, la fortune continua de se montrer relativement favorable, en dépit des circonstances difficiles de la guerre au dehors et de l'émeute au dedans ; car l'Opéra-Comique vécut là pendant toute la durée de la Révolution.

Un rival pourtant lui était né avec le théâtre Feydeau, où s'exploitait un genre analogue sous la direction administrative d'un ancien coiffeur de la reine Marie-Antoinette, Léonard Autié, et sous la direction artistique de deux musiciens célèbres, Cherubini et Viotti. Mais nous n'avons pas à conter l'histoire de ces temps singuliers où, malgré le bruit des émeutes, malgré le sang versé sur l'échafaud et sur les champs de bataille, des maîtres appliquaient leur génie à développer un art charmant dont l'éclat rejaillissait sur la patrie. Ces maîtres s'appelaient Dalayrac, Berton, Kreutzer, Méhul, et l'on peut dire qu'à cette troisième période correspond aussi une troisième manière pour l'Opéra-Comique, dont le cadre s'élargit, dont la forme devient plus savante, plus raffinée, et qui est bien près alors d'atteindre à son apogée.

QUATRIÈME STATION. — *Théâtre Feydeau* (*1801-1829*).

Ce qui était arrivé une première fois en 1762 se produisit une seconde en 1801 : les rivaux devinrent amis et la concurrence disparut. Par un acte du 7 thermidor an IX, les deux troupes de Favart et de Feydeau fusionnèrent et adoptèrent le titre officiel d'*Opéra-Comique*, qui depuis s'est conservé, en dépit des changements d'installation et de directeurs.

C'est à Feydeau qu'on a ouvert le 16 septembre

1801; en 1804 on fait une halte à Favart, puis au Théâtre-Olympique, rue de la Victoire, la salle Favart ayant été fermée pendant quelque temps pour cause d'embellissements et de réparations, et de nouveau à Favart, que l'on quitte définitivement pour Feydeau l'année suivante.

Les seuls changements dignes de remarque en cette période sont relatifs au mode d'administration. Jusque-là, les artistes, constitués en société, formaient une espèce de république. L'arrivée aux affaires d'un maître comme le Premier Consul ne pouvait manquer d'avoir son contre-coup sur les choses de l'art et d'aboutir à des combinaisons nouvelles. L'Opéra-Comique, jadis humble vassal et tributaire de l'Opéra, auquel il lui fallait payer une redevance annuelle, par exemple, de 25,000 livres en 1716, de 35,000 livres en 1718, de 40,490 en 1767, devient à son tour un seigneur armé de privilèges. Mais en échange, il perd une partie de sa liberté et se voit soumis par un décret du 6 frimaire an XI à la surveillance d'un surintendant. Désormais le théâtre est classé et ses artistes deviennent tour à tour, suivant les caprices de la politique, comédiens de l'Empereur ou comédiens du Roi. En 1824, le surintendant se changea même en véritable directeur : Guilbert de Pixérécourt et, après lui, Ducis, administrèrent à leurs risques et périls, c'est-à-dire avec des fortunes diverses, ce théâtre où venait de se produire une suite de chefs-d'œuvre. A cette période, qu'on pourrait appeler officielle, correspondait en effet, si l'on étudie le caractère général du répertoire, non pas un mouvement de recul, mais un retour vers la grâce et la simplicité. C'est le beau temps de Nicolo et de Boieldieu. Déjà même Hérold et Auber paraissent à

l'horizon et prennent possession de la scène où ils doivent faire briller ces qualités spéciales qui demeurent l'apanage du génie musical français, le charme, la finesse et l'esprit.

CINQUIÈME STATION. — *Théâtre Ventadour* (*1829-1832*).

A la date du 12 avril 1829, le théâtre Feydeau, construit au siècle précédent par les architectes Legrand et Molinos, au nº 19 de la rue Feydeau, ferma ses portes, qui ne devaient plus se rouvrir, car il fut démoli bientôt après. C'est ainsi que, huit jours plus tard, l'Opéra-Comique se transporta dans la salle Ventadour, que l'administration lui avait destinée, puisque la salle Feydeau menaçait ruine et que la salle Favart avait été concédée à une troupe italienne.

De toutes les stations de l'Opéra-Comique, celle-ci fut la plus courte, et peut-être aussi la plus désastreuse. De cette époque datent pourtant deux ouvrages célèbres : *Fra Diavolo* (1830) et *Zampa* (1831); mais ils ne suffirent pas à sauver une entreprise contre laquelle les plaintes, dès le début, avaient été presque unanimes. On blâmait le quartier choisi, qu'on trouvait peu central; on se plaignait de la disposition de la salle, de ses dimensions peu en rapport avec le genre exploité : les critiques se traduisaient naturellement par une baisse de recettes et des pertes d'argent.

Le directeur Ducis n'y résista pas, et disparut dès le 15 juin 1830. Survient la révolution de Juillet, fermeture; au mois d'août, Singier, ancien directeur des théâtres de Lyon, essaye d'administrer, mais il faut faire à la salle de notables réparations et modifications, nouvelle fermeture; le 8 octobre 1831,

Lubbert le remplace et succombe à son tour, nouvelle fermeture ; au mois de janvier 1832, Laurent tente l'aventure, mais le choléra éclate, nouvelle fermeture : c'était la sixième en l'espace de moins de quatre années.

SIXIÈME STATION. — *Théâtre des Nouveautés* (*1832-1840*).

La salle Ventadour avait été si funeste qu'on dut songer à la quitter sans regret. Mais où aller ? On ne pouvait s'installer à la salle Favart, toujours consacrée à des représentations italiennes. Il fallut se rabattre sur une salle de modestes proportions, construite place de la Bourse, en 1827, et qui venait de fermer ses portes le 15 février 1832, après avoir exploité un peu tous les genres, même la musique : c'était le théâtre des Nouveautés, qui devint plus tard le Vaudeville. Faute de mieux, sans doute, on s'y résigna, et bien en prit aux artistes, d'abord réunis en société sous la gérance de Paul Dutreich, puis, en 1834, administrés par un véritable directeur, Crosnier; car les huit années passées là comptent parmi les plus brillantes de l'Opéra-Comique. Il suffit de citer les noms d'Hérold, d'Auber, d'Halévy, d'Adam et de rappeler le titre de quelques ouvrages représentés pendant cette courte période, savoir : *le Pré aux Clercs* (1832), *le Chalet* (1834), *l'Éclair* (1835), *le Postillon de Lonjumeau* (1836), *le Domino noir* (1837).

Tout à coup, une circonstance imprévue ramena l'Opéra-Comique sur l'emplacement occupé par lui au siècle dernier. La salle Favart, qu'il avait quittée en 1801 pour la salle Feydeau, était aux mains d'une troupe italienne, lorsqu'un incendie la consuma dans la nuit du 13 au 14 janvier 1838, après une représen-

tation de *Don Giovanni*. Elle fut reconstruite au bout de deux ans, et le directeur Crosnier ne perdit pas cette excellente occasion d'échanger sa petite salle de la Bourse contre la spacieuse salle Favart.

SEPTIÈME STATION. — *Seconde salle Favart* (*1840-1887*).

Cette fois l'Opéra-Comique semble toucher au port ; et nous-mêmes, arrivant au seuil de la période que nous nous proposons d'étudier avec quelques détails, nous arrêtons cette revue rapide d'une histoire longue, ardue, compliquée, mais dont le tableau suivant indique fidèlement les grandes lignes. C'est, en somme, la liste des divers emplacements occupés depuis l'origine jusqu'à nos jours, avec les noms que tour à tour le théâtre a portés :

Avant 1762. — LOGES DE LA FOIRE, sous les titres de : *Théâtre de la Foire Saint-Germain*, *Théâtre de la Foire Saint-Laurent*, et même *Opéra-Comique*.

Du 3 février 1762 au 4 avril 1783. — SALLE DE L'HÔTEL DE BOURGOGNE (rue Mauconseil), sous le titre de *Comédie Italienne* ou *Théâtre Italien*.

Du 28 avril 1783 au 20 juillet 1801. — PREMIÈRE SALLE FAVART (jardins de l'Hôtel de Choiseul ou place des Italiens), sous les divers titres de : *Comédie Italienne*, *Théâtre Italien*, *Théâtre de la rue Favart*, *Théâtre de l'Opéra-Comique national*, *Théâtre de l'Opéra-Comique*.

Du 16 septembre 1801 au 22 juillet 1804. — SALLE FEYDEAU (19, rue Feydeau), sous le titre définitif de :

Théâtre de l'Opéra-Comique, mais avec la mention théâtre *national*, *impérial* ou *royal*, suivant la forme du gouvernement.

Du 23 juillet 1804 au 2 octobre 1804. — SALLE FAVART (place des Italiens, rue Favart).

Du 3 octobre 1804 au 23 octobre 1804. — THÉATRE OLYMPIQUE (rue de la Victoire).

Du 24 octobre 1804 au 4 juillet 1805. — SALLE FAVART.

Du 2 septembre 1805 au 12 avril 1829. — SALLE FEYDEAU (19, rue Feydeau).

Du 20 avril 1829 au 22 mars 1832. — SALLE VENTADOUR (place Ventadour).

Du 22 septembre 1832 au 30 avril 1840. — SALLE DES NOUVEAUTÉS (place de la Bourse).

Du 16 mai 1840 au 20 juin 1853. — DEUXIÈME SALLE FAVART (place Boieldieu).

Du 26 juin 1853 au 4 juillet 1853. — SALLE VENTADOUR.

Du 5 juillet 1853 au 15 mai 1887. — DEUXIÈME SALLE FAVART.

A cette liste, nous en joignons une autre qui n'a jamais non plus été dressée et qui nous semble compléter heureusement la première : c'est celle des di-

rections qui, pendant plus d'un siècle et demi, ont présidé aux destinées du théâtre.

Beaucoup de ces noms sont oubliés aujourd'hui ; quelques-uns au contraire sont demeurés fameux; les derniers (depuis 1840) sont ceux justement qui vont faire plus spécialement l'objet de notre étude, et reviendront par conséquent le plus souvent sous notre plume :

1713-1718. — Saint-Edme et Catherine Vanderbeck, femme de Baune, tantôt ensemble, tantôt séparément.

1718-21. — *Suppression de l'Opéra-Comique.*

1721. — Lalauze.

1721-22. — Francisque.

1722-24. — *Suppression de l'Opéra-Comique.*

1724-26. — Honoré.

1726-28. — Honoré et Francisque.

1728-1732. — Boizard de Pontau.

1732. — Mayer, dit de Vienne, sous le nom de Hamoche.

1733-43. — Boizard de Pontau (deuxième fois).

1743-44. — Monnet.

1744. — Berger.

1745-52. — *Suppression de l'Opéra-Comique.*

1752-57. — Monnet (deuxième fois).

1757-62. — Corby, Moët et Cie.

1762-1803. — Régie par les artistes en société.

1804-14. — Comité administratif, composé d'une délégation des artistes, sous la surveillance d'un préfet du palais, nommé par l'empereur.

1815-24. — Comité administratif, composé d'une délégation des artistes, sous la surveillance d'un gentilhomme de la Chambre du roi.

1824-27. — Guilbert de Pixérécourt.
1828-30. — Ducis.
1830-31. — Singier.
1831. — Lubbert.
1832. — Laurent.
1832-34. — Dutreich, comme gérant des artistes réunis en société.
1834-45. — Crosnier.
1845-48. — Basset.
1848-57. — Emile Perrin (première fois).
1857-60. — Nestor Roqueplan.
1860-62. — Beaumont.
1862. — Emile Perrin (deuxième fois).
1862-70. — De Leuven et Ritt.
1870-74. — De Leuven et du Locle.
1874-76. — Du Locle.
1876. — Emile Perrin, comme directeur intérimaire (troisième fois).
1876-87. — Carvalho.

Pour compléter cette liste, il suffirait d'y ajouter trois noms, depuis que, chassé par l'incendie de 1887, l'Opéra-Comique s'est réfugié place du Châtelet : Jules Barbier, directeur intérimaire en 1887 ; Paravey, directeur de 1888 à 1890, et, depuis 1890, M. Carvalho qui pour la seconde fois préside aux destinées de l'Opéra-Comique de même que jadis il avait, par deux fois aussi, tenu dans ses mains la fortune du Théâtre Lyrique.

CHAPITRE II

L'OUVERTURE DU NOUVEAU THÉATRE

La 347e représentation du *Pré aux Clercs*.

1840.

La loi autorisant la reconstruction de la salle Favart avait été votée à la Chambre des députés, le 22 juillet 1839, à la majorité de 155 voix contre 80, et à la Chambre des Pairs, le 1er août suivant, à la majorité de 64 voix contre 44. Un rapport officiel avait estimé à 3,200,000 francs le devis de reconstruction avec suppression de la maison faisant face au boulevard, pour laquelle une indemnité d'un million avait paru suffisante. Mais on ne s'était pas arrêté à ce projet de démolition, d'abord pour réaliser l'économie du million en question, puis parce que cette maison, dont le rez-de-chaussée formait alors une galerie à arcades comme celle qui entoure le Théâtre-Français, avait été jugée, à ce titre, très suffisamment décorative.

De toute façon, les travaux d'édification intéressaient assez le public pour qu'il en fût fait de fré-

quentes mentions dans les journaux de l'époque. Dès 1839, le chantier est en pleine activité. En janvier 1840, on signale qu'« une forêt de charpente » se dresse dans la salle et sur la scène ; même on se plaît à annoncer pour le 1er mai l'inauguration, qui ne devait en réalité avoir lieu que quinze jours plus tard. En mars, on constate la rapidité avec laquelle s'élève la construction nouvelle. Déjà « le titre brille en lettres d'or sur le fronton qui est achevé », et le reporter anonyme ajoute naïvement que « tous les murs ont été grattés et blanchis à l'extérieur. » D'ailleurs, il promène son regard curieux de la cave au grenier, et s'arrête là-haut pour relater que « la scène est entièrement couverte, et que la salle ne tardera pas à l'être également. »

Enfin, lorsque les échafaudages eurent disparu, le public, lui aussi, put s'assurer *de visu* qu'au dehors du moins, le monument nouveau ne différait pas sensiblement de l'ancien. On y retrouvait les quatre colonnes formant péristyle avec saillie sur la place Boiedieu ; le style conservait une simplicité qui pouvait passer pour de la sobriété ; il était évident que l'architecte, M. Carpentier, n'avait pas dû se mettre en frais d'imagination pour donner cette seconde édition d'un monument déjà connu. Tout au plus avait-il modifié, pour les rendre plus commodes, certains services, et obtenu ainsi quelques agrandissements.

En l'absence de merveilles architecturales, on insistait, aux yeux de la foule ébahie, sur le « soin minutieux qu'on prenait à se défendre contre l'ennemi naguère victorieux : tout le comble, une grande partie de la charpente, *les murs* de refend, les escaliers et les planchers, disait-on, sont en fer. Les procédés de

galvanisation y ont été presque partout appliqués, etc. » Bref, on déclarait qu'un tel monument, « par une exception unique à Paris », serait inaccessible au feu et par cela même à l'abri de tout danger. On sait quel terrible démenti l'avenir réservait à cet excès de confiance, à cet optimisme imprudent. Il est vrai que la déclaration émanait du directeur lui-même, lequel l'envoya comme une sorte de *communiqué* à toute la presse et fit un peu rire à ses dépens, car on observa non sans raison que c'était la première fois qu'on entendait parler de *murs en fer!*

D'ailleurs on avait reculé devant la solution la plus radicale, comme aussi la plus simple ; on n'avait point osé s'étendre jusqu'au boulevard des Italiens et y transporter la façade. Alors, ainsi qu'aujourd'hui, cette partie de terrain comptait, pour l'occuper, une foule de commerçants, parmi lesquels un éditeur, comme il s'en trouve un encore sous les galeries du Théâtre-Français. Tout ce petit monde n'aurait pas déménagé sans de grosses indemnités, et le temps était aux économies. Loin de se laisser expulser, il arriva même qu'un propriétaire voisin, M. Gandot, prétendit, ou à peu près, expulser l'Opéra-Comique, dont l'ouverture faillit être indéfiniment retardée. Ce mécontent, fort avisé après tout, estima que l' « on ne s'était pas conformé aux règlements qui prescrivaient l'isolement des théâtres » et soutint son dire en justice avec un bon procès qu'il perdit : la Cour en effet se déclara incompétente.

Lorsqu'enfin le théâtre put ouvrir, le 15 mai 1840, la presse, écho du public, se montra généralement favorable aux dispositions et à l'ornementation adoptées. Le souvenir de cette salle est encore trop présent à l'esprit du lecteur pour que nous en fassions

une description détaillée. Notons seulement quelques particularités curieuses à rappeler.

Par exemple, le ton général des peintures était *gris bleuté clair*, et les fauteuils, ainsi que les loges, étaient garnis en *damas bleu*. Le plafond, peint par M. Gosse, fut déclaré terne et sombre ; en revanche, on trouva de bon goût « le rideau qui représentait toutes sortes de riches étoffes de velours et de Perse », avec dorures « sur cuivre estampé, ce qui est plus net et plus arrêté comme dessin. » L'éclairage avait été l'objet d'essais de modification, comme il arriva pour les théâtres de la place du Châtelet, et plus tard pour l'Opéra. D'abord on avait voulu se passer de lustre, et le remplacer par « des girandoles placées tout autour sur le devant des loges et représentant des Amours en cuivre doré, portant des gerbes de bougies. » Leur éclat ayant été jugé insuffisant, on en revint au lustre ordinaire, et l'on se contenta, en souvenir du projet primitif sans doute, de lui adjoindre une série de petites girandoles à la hauteur des cinquièmes loges. Mais c'est la disposition des fauteuils et des loges qui paraît avoir causé le plus d'étonnement. Plusieurs de ces loges étaient à *salon*, (comme en Italie, faisait-on observer), et le salon était séparé de la loge par des rideaux de *velours bleu*, le tout éclairé d'ailleurs par un globe en verre dépoli, enchâssé dans le mur du corridor sur lequel il projetait son autre moitié de lumière. Cette importation italienne préoccupait l'opinion d'étrange sorte, et l'on est tout surpris de voir combien alors la pudeur s'en alarmait, en lisant ces lignes empruntées à un journal de l'époque :

« Nous espérons bien que l'idée des petits salons sera cultivée à l'ouverture de la nouvelle salle Favart,

et qu'on lira sur l'affiche : spectacle en cabinet particulier, et pourquoi n'ajouterait-on pas : avec autorisation de M. le préfet de police ? »

Quant aux fauteuils remplaçant, d'après une mode également importée d'Allemagne et d'Italie, les stalles d'autrefois, ils avaient une forme qui ne satisfaisait pas pleinement certain critique, puisqu'il écrivait qu' « en entrant on croirait voir des invalides amputés d'un bras, car chaque fauteuil n'en aura qu'un. Ce bras sera en l'air, isolé, sans appui sur le siège. On pense que les robes des dames et les jambes des messieurs se trouveront au mieux de cette innovation ; mais alors il faudra n'être jamais fatigué que d'un bras, puisqu'il n'y en aura pas un second pour reposer l'autre. »

De tels reproches et autres analogues se rencontrent toujours quand il s'agit de juger les constructions nouvelles. Un des plus graves, toutefois, fut peut-être celui sur lequel on s'appesantit le moins. Il est vrai qu'il s'agissait d'un mal irrémédiable, et que force était bien de supporter ce qu'on ne pouvait empêcher.

Outre l'entrée principale sur la place, une longue galerie donnait accès au théâtre en débouchant à l'angle du boulevard et de la rue de Marivaux. Remarquons en passant que cette galerie a subsisté, au moins partiellement, jusqu'à l'époque assez récente où l'on eut l'idée malencontreuse de la supprimer. C'était une issue qui devenait précieuse en cas d'incendie, et pouvait alors éviter de grands malheurs. Ajoutons qu'au milieu, un salon avait été pratiqué, servant de salle d'attente : « Là, nous dit un document du temps, se trouvent des sièges, des tapis, un foyer pour l'hiver ; et, aux deux extrémités, sont pla-

cés les domestiques, séparés des maîtres par une barrière. » Cette disposition semblait pratique au premier abord ; malheureusement, ce corridor n'a pu se faire, observe certain journaliste, « qu'en rétrécissant d'autant les corridors intérieurs, ce qui produira un effet très fâcheux. » Si fâcheux justement, que le théâtre lui dut en partie sa ruine ; car c'est faute de dégagements suffisants que le sinistre de 1887 eut de si terribles conséquences. Mais, en 1840, on se croyait, comme nous l'avons dit, à l'abri de toute chance d'incendie, et, la salle ayant été généralement trouvée « belle », on ne se montra pas trop sévère pour l'architecte et on lui pardonna son peu d'économie, car il avait de beaucoup dépassé les prévisions du devis. C'est l'usage.

Si l'on recherche quelle était à cette époque la situation de l'art musical en général et de l'Opéra-Comique en particulier, il faut convenir qu'elle offrait plus d'un point de ressemblance avec l'état de choses actuel. Les difficultés étaient grandes, et les chefs-d'œuvre rares.

Certes, l'Opéra brillait d'un assez vif éclat ; mais après une grande marche en avant devait se produire inévitablement un temps d'arrêt. La vieille école, celle de Gluck, de Sacchini, de Spontini, de Lesueur, de Méhul, de Cherubini, s'était éclipsée devant la nouvelle, qui comptait dans ses rangs Rossini, Auber, Meyerbeer, Halévy. Aux formes sévères, majestueuses, mais un peu froides de l'opéra ancien, succédait la manière plus libre, plus passionnée, plus brillante de l'opéra moderne. Le romantisme, alors dans sa fleur, avait renouvelé le monde littéraire, et étendait son action sur le monde musical. La tragédie cédait le pas au drame et les librettistes cessaient

de puiser leurs inspirations scéniques aux seules sources de l'antiquité. Ainsi étaient nés, en l'espace de moins de dix ans, *la Muette de Portici* (1828), *Guillaume Tell* (1829), *Robert le Diable* (1831), *la Juive* (1835), *les Huguenots* (1836).

Pendant ce temps, l'Opéra-Comique luttait contre une double et rude concurrence : la Renaissance et les Italiens. Le premier de ces deux théâtres s'efforçait d'attirer la foule par la variété de ses spectacles, car on y donnait tour à tour des drames exclusivement littéraires comme *Ruy Blas*, et des ouvrages musicaux comme *Lucie de Lammermoor*. Le second avait depuis le dix-huitième siècle une clientèle assurée, qui se recrutait, nombreuse et puissante, parmi les partisans de la mode italienne, les adeptes de la science vocale, les amis du chant orné, plus fait pour les talents du virtuose que pour la vérité de l'action.

De plus, l'Opéra-Comique traversait, non pas une crise, mais une période de transition. Boieldieu et Hérold étaient morts, laissant pour héritiers Adam et Halévy; il ne fallait rien moins que la fortune d'Auber pour maintenir au beau fixe le baromètre du succès. Or, à ce moment, le genre même de l'opéra-comique était battu en brèche. On se croit très hardi de nos jours en attaquant un théâtre dont on est trop disposé à méconnaître la gloire et les services. On ne fait en cela que se souvenir et répéter, avec plus ou moins d'à-propos, ce que disaient cinquante ans auparavant des critiques grincheux ou des artistes curieux et avides de formes nouvelles.

Dès l'année 1832, nous trouvons dans un numéro du *Figaro* cette phrase typique qui pourrait encore aujourd'hui figurer dans certains bulletins du même

journal : « Il n'y a pas de pays où le préjugé se détrône plus difficilement qu'en France. *L'opéra-comique est un genre éminemment national ;* voilà une des idées les plus invétérées, une des plaisanteries qui se perpétuent le plus volontiers. » Trois ans plus tard, rendant compte d'un ouvrage en trois actes intitulé *le Portefaix*, paroles de Scribe, musique de Gomis, Berlioz déplorait le sort des compositeurs qui, « ne pouvant élever le public de l'Opéra-Comique jusqu'à eux, descendent jusqu'à lui et font de la musique qui « deviendra populaire » et que « joueront les théâtres de province ». Théophile Gautier s'exprimait, lui, avec une franchise bien plus rude encore : « Nous n'avons aucune tendresse à l'endroit de l'opéra-comique, genre bâtard et mesquin, mélange de deux moyens d'expression incompatibles, où les acteurs jouent mal sous prétexte qu'ils sont chanteurs, et chantent faux sous prétexte qu'ils sont comédiens. »

Voilà ce qu'on écrivait à une époque où Auber et Adam n'avaient pas fourni encore la moitié de leur carrière, où Ambroise Thomas commençait la sienne, où l'avenir tenait en réserve des maîtres comme Gounod, Félicien David, Victor Massé, Bizet et tant d'autres. Qui sait si les attaques du temps présent réussiront plus que celles du temps passé ! Il suffit du hasard d'une bataille pour faire pencher la fortune d'un côté ou de l'autre ; car, au théâtre comme en littérature, les défauts viennent des œuvres et non du genre.

A ce point de vue, la récolte de 1839 avait été médiocre ; on avait monté *dix* ouvrages, et pourtant on osait accuser la direction de paresse et d'oisiveté ! Il suffisait que dans ce tas on n'eût pas trouvé une

perle, pour que les critiques décochassent leurs traits à M. Crosnier, le directeur en titre, et à M. Cerfbeer, son associé. Le premier était fils d'un concierge, le second appartenait à la religion israélite, comme l'indique son nom. Il n'en fallait pas davantage pour que la presse hostile prétendît les renvoyer sans cesse, l'un « à la loge paternelle », l'autre « au ghetto ».

L'année 1840 paraissait commencer à peine sous de plus heureux auspices. On jouait avec de minces recettes un soir *le Domino noir*, et le lendemain *Eva*, arrangement fait par Girard, le chef d'orchestre, d'un opéra réputé alors en Italie sous le nom de *Nina*, musique de Coppola. Autour de ces deux ouvrages gravitaient quelques petites pièces en un acte, la plupart récemment données, comme *Polichinelle*, de Montfort, *les Travestissements*, de Grisar, *le Panier fleuri* et *la Double Echelle*, d'Ambroise Thomas, *la Symphonie*, de Clapisson. Cependant la date du 11 février 1840 pourrait compter parmi les grandes dates de l'Opéra-Comique : c'est celle d'une pièce qui a fait sinon le tour de l'Europe, comme le drapeau qu'elle met en scène, du moins son tour de France, car il est peu de villes de province où l'on n'ait plus ou moins représenté *la Fille du Régiment*. Combien savent aujourd'hui qu'à l'origine ce fut à peine un demi-succès !

Le peu de réussite de cette œuvre charmante, dont nous aurons l'occasion de reparler plus tard, se trouve confirmé d'ailleurs par le peu d'intervalle qui la sépare de la suivante : *la Fille du Régiment* date du 11 février ; *Carline*, d'Ambroise Thomas, date du 24. C'était le quatrième ouvrage de ce compositeur, jeune alors, et destiné à tenir une grande place dans l'histoire de la musique contemporaine. *La Double*

échelle (1 acte, 1837), *le Perruquier de la Régence* (3 actes, 1838), *le Panier fleuri* (1 acte, 1839), avaient été accueillis favorablement; *Carline* aussi fournit une carrière honorable, mais ne fut point l'objet de reprises par la suite. Dans cette pièce débutait Mme Henri Potier, artiste douée d'une agréable voix et d'une intelligence scénique qu'elle pouvait tenir de famille; car elle était la belle-fille de Potier, le comédien bien connu, la fille d'une ancienne coryphée de l'Opéra, et enfin, nous apprend un journal sérieux, « la nièce de cette excellente Minette qui a fait si longtemps les délices du Vaudeville. » En outre, pour s'attirer les bonnes grâces du public, elle possédait la beauté, et *le Figaro* d'alors n'hésite pas à la proclamer « la plus complètement jolie qui soit dans les théâtres parisiens. » On disait d'elle : C'est Anna Thillon en gras et Jenny Colon en maigre!

Deux petites pièces en un acte marquent la fin du séjour de l'Opéra-Comique à la place de la Bourse : *l'Élève de Presbourg*, paroles de feu Vial et Théodore Muret, musique de Luce Varlet (24 avril), et *la Perruche*, paroles de Dupin et Dumanoir, musique de Clapisson (28 avril). De ces deux opuscules, le second est le plus important si l'on considère le nom et le talent de ses auteurs; mais le premier est le plus curieux, s'il est vrai, comme nous avons tenté de le démontrer ailleurs, que Richard Wagner ait trouvé là l'idée première, le nœud de l'intrigue autour de laquelle se joue sa comédie musicale, *les Maîtres Chanteurs de Nuremberg.*

Quoi qu'il en soit, l'intérêt de ces divers spectacles n'était point suffisant pour attirer la foule, et dans les derniers temps du séjour de l'Opéra-Comique à la place de la Bourse, il arriva de jouer parfois

presque devant les banquettes. A la date du 17 mars, nous relevons sur le livre des recettes la somme totale de 463 fr. 75 avec *Eva* et *la Fille du Régiment*.

Cependant, les travaux de reconstruction touchaient à leur fin ; on s'occupait de sécher les murs au moyen de « grands réchauds », nous dit-on, et les tapissiers plantaient leurs derniers clous. Les directeurs avaient hâte d'occuper un immeuble où l'attrait du nouveau pouvait amener l'élévation des recettes. Avec *le Domino noir* et *la Fille du Régiment* ils donnèrent le 30 avril leur dernière représentation dans l'ancienne salle, et, le 16 mai, leur première représentation dans la nouvelle, après quinze jours de relâche. Cette fois l'Opéra-Comique abandonnait définitivement la place de la Bourse, et le théâtre où il avait séjourné pendant huit ans allait abriter le Vaudeville, jusqu'au jour où, frappé par l'expropriation, il dut tomber sous la pioche des démolisseurs.

C'est avec la 347e représentation du *Pré aux Clercs* qu'eut lieu l'inauguration de la seconde salle Favart. On avait hésité quelque peu avant de choisir ce spectacle. Tout d'abord, on avait compté sur l'œuvre nouvelle de Scribe et d'Auber, *Zanetta* ; diverses causes en avaient retardé l'apparition : une indisposition de madame Rossi, et la crainte de ne pas voir se renouveler l'engagement de madame Damoreau, grave affaire qui avait presque amené les auteurs à retirer leur pièce. Alors on avait imaginé de combiner un ouvrage en trois actes, dont le second aurait été rempli par des airs empruntés aux musiciens les plus célèbres, projet qui se réalisa quelques mois plus tard, sous le nom de l'*Opéra à la Cour*. Un moment on avait songé à composer un *Prologue d'ouver-*

ture. Puis on avait parlé de remonter *le Pré aux Clercs*, en intercalant au second acte, dans la fête chez la reine, une sorte de concert où les principaux artistes du théâtre se seraient produits tour à tour. Enfin on se décida pour *le Pré aux Clercs*, sans addition d'aucune sorte, et tel que l'avait écrit Hérold.

On ne pouvait mieux faire. Car, dans le répertoire de l'Opéra-Comique, il n'est peut-être pas d'œuvre plus complètement réussie, mieux appropriée au cadre choisi, plus conforme surtout par le ton du livret et le tour de la musique au caractère et au goût français. *La Dame Blanche* elle-même n'a pas, à un tel degré, cette allure élégante, cet accent, non pas héroïque, mais chevaleresque, qui fait de Mergy le type du Français brave, amoureux, loyal et vainqueur. C'est, sans doute, une des causes qui ont rendu cet opéra si populaire chez nous, tandis qu'il était relativement peu goûté à l'étranger. En Allemagne, *le Pré aux Clercs*, joué sous le nom de *der Zweikampf* (*le duel*), n'est jamais demeuré au répertoire. A Naples, où nous nous trouvions il y a une quinzaine d'années, lorsqu'on l'y monta pour la première fois, le succès fut médiocre ; et une tentative à Londres, à une date plus rapprochée, ne fut pas beaucoup plus heureuse.

Représenté pour la première fois le 15 décembre 1832, *le Pré aux Clercs* ne comptait donc au 16 mai 1840 que huit années d'existence, et déjà toute la troupe s'était renouvelée ; car dans cette reprise solennelle ne figurait aucun des artistes de la création. A titre de curiosité rétrospective, voici quelle était cette nouvelle distribution : MM. Roger (Mergy), Moreau-Sainti (Comminges), Mocker (Cantarelli), Henri (Girot) ; Mlles Rossi (Isabelle),

Prévost (la reine), Mme Henri Potier (Nicette).

Au reste, le talent des interprètes demeura le plus sérieux attrait de cette soirée d'inauguration qui, dans son ensemble, fut assez peu solennelle. Ni la ville, ni l'Etat ne s'étaient mis en frais. On n'y vit ni souverains, ni représentants étrangers, ni lord-maire précédé de hérauts d'armes et flanqué de trompettes aux costumes d'un autre âge. Les choses se passèrent le plus simplement du monde. On s'était contenté de doubler pour la circonstance le prix des places, et d'attribuer, par un louable sentiment de charité, le bénéfice de la représentation aux pauvres du deuxième arrondissement. Ils n'en furent pas d'ailleurs beaucoup plus riches, car on constata, non sans regret, que le spectacle avait attiré moins de monde qu'on ne s'y attendait. « Une demi-chambrée ! » dit *le Courrier des Théâtres*. Cette « demi-chambrée » réalisa d'ailleurs une somme de 5,676 francs.

Et cependant la direction avait tout mis en œuvre pour attirer la foule ; elle avait été jusqu'à faire répandre, le matin de l'ouverture du théâtre, une petite brochure servant de prospectus pour la saison et énumérant avec complaisance tous les avantages et mérites de la salle nouvelle. Cette pièce curieuse et rare nous a été communiquée avec bien d'autres, par les soins obligeants de M. Nuitter, le spirituel et érudit archiviste de l'Opéra, et nous la citons pour avoir le droit d'y relever un détail typique et bien amusant. Après les éloges donnés sans mesure au chauffage, à la ventilation, à la sonorité, on lit : « Un cordon de sonnette placé dans chaque salon évitera aux personnes qui l'occuperont la peine de se déranger pour demander des rafraîchissements qui

leur seront fournis par un des meilleurs cafés de Paris. » Ce genre de raffinement ne s'est pas renouvelé de nos jours : comme on le voit, on avait pensé à tout !

On avait même pensé tout d'abord à ne pas élever le prix ordinaire des places, et nous empruntons encore à ce prospectus officiel le tableau suivant, qui nous donne les tarifs de l'époque :

7 fr. 50 : Loges de première galerie avec salon ; premières loges de face avec salon ; avant-scène de baignoires, d'entresol, de première galerie.

6 francs : Fauteuils et stalles de balcon ; loges de première galerie sans salon ; premières loges de face sans salon ;

5 francs : Fauteuils d'orchestre et de première galerie ; stalles de baignoire ; avant-scène des premières loges ; baignoires avec ou sans salon ;

4 francs : Loges de côté ; avant-scène des loges de deuxième galerie ;

3 francs : Deuxième galerie ;

2 fr. 50 : Parterre ; loges de deuxième galerie de face ; avant-scène des troisièmes loges ;

2 francs : Loges de deuxième galerie de côté ; troisièmes loges ;

1 franc : Amphithéâtre.

Nota. — Les prix ne seront augmentés pour la location que de un franc par place, pour les places au-dessus de trois francs, et de cinquante centimes pour celles au-dessous.

Ces prix se sont élevés avec le temps, mais non pas toutefois dans la proportion que l'on pourrait supposer. Les charges aussi étaient moindres, bien qu'il fallût payer à l'État une somme de 110.000 francs pour amortir les frais de construction de cette nou-

velle salle, qui avait coûté près de 1,600,000 francs.

Si aride que soit la lecture des chiffres, nous n'hésitons pas à publier les suivants, trouvés dans un document de l'époque, et qui nous ont paru intéressants, ne serait-ce que par comparaison avec le temps présent. Nous ne les donnons du reste que sous bénéfice d'inventaire, car quelques-uns nous paraissent d'une élévation assez invraisemblable.

C'est d'abord, avec les appointements, le tableau de la troupe dans les derniers temps du séjour à la place de la Bourse :

MM. Chollet, 25,000 fr. ; Marié, 20,000 ; Masset, 15,000 ; Roger, 12,000 ; Mocker, 12,000 ; Couderc, 10,000 ; Moreau-Sainti, 10,000 ; Henri, 10,000 ; Grignon, 8,000 ; Ricquier, 6,000.

Mmes Eugénie Garcia, 78,000 (!) ; Cinti-Damoreau, 60,000 ; Rossi, 20,000 ; Borghèse, 20,000 ; Prévost, 15,000 ; Boulanger, 10,000 ; Berthault, 6,000 ; Potier, 6,000.

Si l'on y ajoute 10,000 francs pour « petits appointements », on verra que le service du chant coûtait 345,000 francs.

Voici, toujours d'après la même source, les autres dépenses :

Chœurs, 40,000 francs ; orchestre, 60,000 ; copie, 12,000 ; mise en scène, 30,000 ; loyer, 60,000, ou plus exactement 68,000 francs, comme l'indique un rapport lu à la Chambre des députés dans la séance du 4 juillet 1839. Assurance, patente, frais d'administration, 25,000 ; gardes, affiches, gagistes, 30,000 ; total : 257,000 francs.

En additionnant 345,000 et 257,000, on arrive à la somme de 602,000 francs qui représente le montant des dépenses.

Les bénéfices se composaient de la recette journalière et d'une subvention de 240,000 francs fournie par l'Etat, plus 20,000 francs donnés par le Roi pour ses loges. Total : 260,000 francs.

Quant à la société fondée pour la reconstruction et l'exploitation de la salle Favart, voici comment elle était constituée : deux associés directeurs, MM. Crosnier et Cerfbeer ; un bailleur de fonds, M. Leroux, ancien agent de change. Ici même nous transcrivons le document en sa teneur spéciale :

Leroux, bailleur de fonds, est engagé pour une somme de six cent mille francs. . . . . ci :	600.000 fr.
A laquelle il faut ajouter cent mille écus, montant de l'assurance, et que la loi concède aux rebâtisseurs. . . . . ci :	300.000 fr.
Plus cinquante mille écus, formant l'intérêt que prend M. Cerfbeer dans la spéculation. . . . . ci :	150.000 fr.
Pareille somme formant l'intérêt qu'y prend M. Crosnier. . . . ci :	150.000 fr.
	1.200.000 fr.

Tous comptes faits, il fallait un succès pour remplir cette salle, dont la seule nouveauté n'était pas auprès du public un attrait suffisant. Et d'abord on crut le tenir avec l'œuvre tant attendue de Scribe et d'Auber, *Zanetta ou Jouer avec le feu*, qu'on avait répétée avec ce premier sous-titre : *Il ne faut pas jouer avec le feu*. La première représentation de cet opéra-comique en trois actes eut lieu le 18 mai, c'est-à-dire

le troisième jour après l'ouverture du théâtre, avec la distribution suivante : MM. Mocker (le Roi), Couderc (Rodolphe de Montemart), Grignon (le baron), Emon (Ruggieri), Sainte-Foy, début (Dionigi), Haussard, début (Tchircossire); Mmes Rossi (Nisida), Cinti-Damoreau (Zanetta).

Bien accueilli à l'origine, l'ouvrage ne se maintint pas par la suite et disparut après 35 représentations. Il ne compte en effet ni parmi les plus importants ni parmi les plus remarquables de son auteur, et l'on n'en connaît aujourd'hui que la fine et pimpante ouverture. Le sujet, assez singulier, trouva grâce devant les auditeurs, et l'on ne s'étonna pas de voir le noble seigneur Rodolphe de Montemart oublier auprès d'une fille de concierge, qu'il ne courtisait d'abord que pour déjouer tout soupçon, son amour pour la princesse de Tarente. Quant à la musique, elle était telle qu'Auber avait coutume de l'écrire, plus ou moins réussie suivant le hasard de l'inspiration, mais toujours vive, spirituelle, élégante, ingénieuse, cachant sous le masque de la frivolité une science véritable et digne de respect.

Auber ! c'est la première fois que nous rencontrons ce nom, et il faut bien le saluer au passage comme celui d'un maître. Il est de mode aujourd'hui de le critiquer, de le diminuer ; il semble qu'on voudrait lui faire payer après sa mort la gloire qu'il a connue de son vivant. Mais si nous avions à défendre sa mémoire contre l'ignorance ou l'envie, nous invoquerions pour seul témoignage l'opinion d'un homme qui vivait en cette année 1840 à Paris, inconnu, besogneux, dont l'idéal à coup sûr était bien différent, qui ne pouvait s'intéresser à cette forme d'art qu'en amateur, en curieux, en philosophe, et dont le juge-

ment sur ce point n'a pas varié, au début comme à la fin de sa vie : Richard Wagner ! On sait quelle admiration il professait pour *la Muette de Portici*, tout en reconnaissant que l'opéra n'était pas le vrai domaine d'Auber ; mais sur le terrain de l'opéra-comique, il le proclamait presque sans rival. C'est lui qui, dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, écrivait : « Sa musique, tout à la fois élégante et populaire, facile et précise, gracieuse et hardie, se laissant aller avec un sans-façon merveilleux à son caprice, avait toutes les qualités nécessaires pour s'emparer du goût du public et le dominer. Il s'empara de la chanson avec une vivacité spirituelle, en multiplia les rythmes à l'infini, et sut donner aux morceaux d'ensemble un entrain, une fraîcheur caractéristiques, à peu près inconnus avant lui. » Cet article remonte au 27 février 1842 ; plus tard, malgré les divergences de système, malgré les événements, malgré les haines peut-être, il pensait encore ainsi. Pour s'en convaincre, il suffit de se reporter aux *Souvenirs* qu'il a consacrés à Auber dans la *Musikalisches Wochenblatt*, à la date du 31 octobre 1871, c'est-à-dire quelques mois seulement après cette fameuse *Capitulation* qui lui aliéna tant de sympathies françaises.

D'ailleurs, cette estime, il en donnait la preuve dans son langage comme dans ses écrits. M. Joseph Wieniawski, le pianiste bien connu, nous a raconté qu'en 1860 il s'était rencontré avec lui, un matin, chez Auber, alors directeur du Conservatoire. « Je ne le connaissais point, nous dit-il ; mais durant cette visite, je fus frappé du ton de déférence, presque d'humilité, avec lequel cet étranger lui parlait ! »

Dans *Zanetta*, deux artistes avaient débuté, dont on ne pouvait guère juger le mérite, tant était mince

l'emploi qui leur était confié ; la critique fit observer qu'on leur avait donné de simples rôles de figurants, et dans la partition, en effet, nous avons vérifié qu'ils n'avaient, bien loin d'un couplet à dire, pas même une note à chanter ! L'un de ces débutants s'appelait Haussard, et n'a pas laissé trace de son passage. L'autre s'appelait Sainte-Foy et appartient plus que personne à l'histoire de la seconde salle Favart, car, entré à ce théâtre presqu'à l'heure où il s'ouvrait, il ne l'a quitté qu'à l'heure de la retraite, c'est-à-dire après une trentaine d'années de service. Grand, svelte, doué d'une physionomie expressive et mobile, il possédait une voix suffisante pour son emploi. Elève de Morin, professeur au Conservatoire, il avait développé par l'étude les moyens que la nature lui avait donnés, et, l'expérience aidant, il ne tarda pas à devenir le premier comique de la troupe. Il savait jouer et il pouvait chanter ; à ce double point de vue, on le comparerait volontiers à un excellent artiste mort récemment, et qui avait appartenu, lui aussi, quelque temps à l'Opéra-Comique : Berthelier. Mais, très habile et très intelligent, Berthelier, vers la fin de sa carrière, faisait tailler les rôles à sa mesure ; Sainte-Foy les avait toujours pris, bons ou mauvais, tels qu'on les lui avait livrés, et il avait en outre le don si rare de l'émotion communicative. Que de gens n'a-t-il pas fait pleurer dans *les Papillotes de M. Benoist ?* Aussi peut-on le proclamer un des meilleurs trials qui furent jamais, très probablement égal, sinon même supérieur au fameux acteur du dix-huitième siècle, qui avait donné son nom à l'emploi.

Son talent fut du reste assez vite apprécié pour qu'on comprît le débutant dans la distribution de la première nouveauté qui suivit *Zanetta :* c'était *le*

Cent-Suisse, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Duport et X..., musique de M. X..., joué pour la première fois le 17 juin 1840, par MM. Victor (Blandas), Emon (Salzbach), Grignon (Bockly), Sainte-Foy (Briolet), Mmes Darcier (Louise), Berthault (duchesse de Châteauroux). Qu'un auteur garde sur l'affiche l'incognito, le fait n'est pas rare; mais ce qu'on voit moins souvent, c'est deux auteurs pousser à ce point et ensemble la modestie ou la timidité. Au reste, ces voiles ne demeurent jamais impénétrables: on ne tarda pas à savoir que le librettiste anonyme avait nom Edouard Monnais, et le compositeur, prince de la Moskowa. Il y avait dans ce petit ouvrage de la gaieté, de l'esprit, et quelques mélodies agréables, comme les écrivait ce noble amateur, moins connu par ses ouvrages dramatiques que par les concerts de musique classique qu'il avait organisés chez lui et dont plus d'un virtuose de notre temps a dû garder le souvenir. La première représentation du *Cent-Suisse* fut favorablement accueillie, et pourtant les incidents n'avaient pas manqué qui risquaient d'en compromettre l'issue. Dans son feuilleton, *la Presse* les signalait avec aigreur : « C'est d'abord un Cent-Suisse qui a laissé tomber son chapeau, puis des bijoux; c'est enfin un major qui, après avoir essayé vainement de placer son épée dans le fourreau, n'a pu y parvenir et a été réduit à la déposer sur un fauteuil, où elle est restée jusqu'à la chute du rideau. » Il n'en faut pas davantage pour mettre une salle en belle humeur et compromettre à tout jamais la partie engagée. Voici, de plus, un trait qui peint le désintéressement du compositeur : lorsqu'on monta *le Cent-Suisse*, il proposa aux artistes jouant dans sa pièce de leur abandonner ses droits d'auteur. Ceux-

ci furent assez délicats pour refuser cette offre généreuse ; il y a de nos jours des directeurs qui l'auraient acceptée pour eux.

Bien accueilli, ce lever de rideau tint souvent l'affiche et accompagna, notamment, la première pièce montée après lui, cet *Opéra à la Cour*, composé en vue de l'inauguration de la salle, et retardé sans cesse, cet ouvrage bizarre qu'on avait qualifié de *pasticcio* et qui n'était autre chose qu'un étrange *pot-pourri*. Qu'on s'imagine un opéra-comique en *quatre parties*, dont la musique était due à la collaboration bien involontaire d'auteurs dont plusieurs n'avaient pas été consultés, puisqu'ils étaient morts. Il suffit de les nommer, pour montrer quelle idée singulière avaient eue les librettistes, Scribe et de Saint-Georges, d'associer ainsi Auber, Berton, Boieldieu, Dalayrac, Donizetti, Méhul, Mercadante, Mozart, Ricci, Rossini, Weber, en laissant à Grisar et Boieldieu fils le soin de juxtaposer ces fragments divers, de combler les vides, de tailler, ajuster et broder cet habit d'Arlequin.

On ne saurait demander l'unité de style à une œuvre où se rencontraient notamment l'ouverture du *Jeune Henri* de Méhul, remplacée à partir de la troisième représentation par celle des *Noces de Figaro*, un duo d'*Elisa e Claudio*, de Mercadante, la strette d'un quatuor de *Bianca e Faliero*, de Rossini, un chœur du *Freischütz*, un air de basse composé par Ricci, jeune homme auquel on aurait volontiers reproché son admission dans ce cénacle, et dont on se moquait d'ailleurs dans les cercles musicaux de l'époque, alors qu'il comptait déjà à son actif *Crispino e la Comare* (1836), un duo de *Don Giovanni*, un duo de *Torquato Tasso*, de Donizetti, une romance de

Charles de France, par Boieldieu, et jusqu'au *God save the Queen!*

Il fallait toute l'habileté mathématique des agents de la Société des auteurs pour s'y reconnaître et distribuer les dividendes au prorata des droits de chacun. C'était un méli-mélo musical qui de nos jours ferait pousser les hauts cris, mais qu'on acceptait alors parce qu'à l'Opéra-Comique même on en avait vu bien d'autres, depuis *le Baiser et la Quittance* (1803), *Bayard à Mézières* (1814), *l'Oriflamme* (1814), jusqu'à *la Marquise de Brinvilliers* (1831).

Représenté le 16 juillet, *l'Opéra à la Cour* obtint d'autant plus de succès qu'il était joué par l'élite de la troupe, savoir : Mmes Eugénie Garcia (la princesse), Henri Potier (Mina), MM. Henri (le grand-duc), Masset (de Woldemar), Roger (prince Ernest), Chollet (Banberg), Ricquier (Cornelius), Victor (le grand-écuyer) et Botelli (comte Magnus), ce dernier, un débutant qui arrivait d'Italie, doué d'un physique agréable et d'une bonne voix de basse chantante, très apte en somme à remplir un emploi pour lequel la presse depuis longtemps réclamait un titulaire sérieux. A la chute du rideau, ce fut Chollet à qui revint l'honneur de proclamer le nom des auteurs ; vu leur nombre, cette formalité devenait une tâche. Donc il désigna d'abord comme librettistes MM. Scribe et Saint-Georges. « Quant aux compositeurs, ajouta-t-il en souriant... il serait trop long de vous les nommer tous ! »

On ne pouvait critiquer la partition plus finement.

Deux reprises succédèrent à cette œuvre nouvelle : *la Neige,* d'Auber, le 11 août, et *Joconde,* de Nicolo, le 26.

La première avait pour objet de faire briller une

nouvelle étoile, qu'Auber, toujours en quête d'agréables minois, n'avait pas manqué de découvrir à la Renaissance, où elle avait débuté. Elle s'appelait Anna Thillon, et ravageait les cœurs, dit la chronique, plus encore qu'elle ne charmait les oreilles, possédant à la fois et le talent et la beauté. Anglaise d'origine, elle avait conservé de son pays natal un léger accent qui ne déplaisait pas, et l'on s'accordait à reconnaître qu'elle représentait « le juste milieu entre la vocalisation élégante, la méthode exquise de Mme Cinti-Damoreau, et la grande et large manière de Mme Eugénie Garcia. » Dans sa curieuse *Physiologie des Foyers*, J. Arago nous la montre « tout auréolée de grâce, de minauderie, de talent... et de vanité. Mme Thillon, dit-il, est jolie comme une jolie vignette de Thompson, de Johannot ou de Gavarni; son organe est doux, douce aussi est sa physionomie, et cependant on la fuit, on l'évite. Pourquoi? C'est que plus on a de mérite, plus il faut de modestie pour se le faire pardonner; c'est qu'il est des positions tellement équivoques... » Et le malicieux critique ajoutait : « Voici M. Auber qui passe; il la regarde en souriant... Demain Mme Thillon chantera à ravir! »

Et la bienvenue, en effet, lui fut payée par Auber, sous forme d'un air qu'il composa en son honneur, et qu'il intercala au dernier acte de cette *Neige* qui datait de 1823 et que depuis 1840 on n'a plus revue.

La seconde reprise, celle de *Joconde*, s'expliquait, non par la présence d'une artiste, mais par la valeur même de l'œuvre, l'une des plus réussies parmi celles de l'ancien répertoire. Elle assure, en effet, la renommée du compositeur Nicolo, et sauve de l'oubli la mémoire du librettiste Etienne, cet écrivain poli-

tique et auteur dramatique qui finit dans la peau d'un pair de France. A propos de ce dernier, il est piquant de rappeler que ses opinions lui inspirèrent au moins une fois dans sa vie certaine prudence voisine de la peur. C'était en 1814, on devait donner *Joconde* pour la première fois; non seulement Etienne se tint coi pendant les répétitions, mais il laissa même attribuer à d'autres, à Alexandre de Ségur, par exemple, la paternité du poème; la pièce même représentée, il ne voulut pas être nommé, tant il craignait qu'une cabale ne fût organisée contre lui, et qu'on ne se vengeât du publiciste en sifflant son ouvrage. Il ne fallut rien moins que le succès bien et dûment constaté pour le rassurer, et ce n'est qu'à la septième représentation qu'il invita le régisseur à imprimer le nom d'Etienne sur l'affiche. Au reste, ce travail lui avait coûté quelque peine, si l'on en croit certaine légende, d'après laquelle il se serait arrêté au seuil du second acte, ne sachant qu'imaginer pour le remplir. Or, un jour, il partit pour la campagne avec un de ses amis fidèles, M. Gaugirand; tous deux arrivèrent à Suresnes, où l'on couronnait une rosière. La curiosité les prit d'aller aux renseignements, et ils en recueillirent plusieurs où la médisance avait bonne part. Ce fut un trait de lumière pour Étienne : Jeannette et le bailli étaient trouvés, et tout l'acte avec eux. C'est ainsi, a dit un moraliste, que les auteurs et leurs ouvrages sont soumis au caprice du hasard. On pourrait ajouter, il est vrai, que la fortune favorise surtout les habiles, et que le bénéfice de ces sortes de chances est en raison directe du parti qu'on sait en tirer.

Quant à Nicolo, cette reprise de *Joconde* vint fort à propos signaler à l'attention une omission regret-

table commise par l'architecte. Il avait orné le foyer de médaillons où figurait le portrait des principaux compositeurs qui avaient travaillé pour l'Opéra-Comique : il avait simplement oublié Nicolo ! Le public s'en émut, et la presse, fidèle écho de l'opinion, protesta non sans vivacité. « Un tel compositeur, écrivait-on, mérite une place dans cette galerie, à moins que le jugement de M. le directeur ne l'emporte sur tant d'autres : celui de Midas a sa célébrité ! » Au mois de novembre, enfin, on s'occupa de combler cette lacune : mais, comme on ne pouvait, vu le plan général de la décoration, augmenter le nombre des médaillons, il fallut procéder par voie de substitution, et ce fut le pauvre Paër qui paya les frais de campagne : l'auteur du *Maître de Chapelle* dut céder sa place à l'auteur de *Joconde*.

Pendant l'automne de 1840 deux pièces virent le jour, dont on connaît à peine le titre maintenant : l'*Automate de Vaucanson* et *la Reine Jeanne*, répétée d'abord sous le titre de *Jeanne de Naples*. En relisant le nom de leurs auteurs, il est curieux de noter que dans l'une et dans l'autre se retrouvent le même librettiste et le même compositeur. Les deux ouvrages donc sortaient presque des mêmes mains, et ils furent donnés presque à un mois d'intervalle ! C'est ce que de notre temps on appellerait presque un abus.

L'Automate de Vaucanson, opéra-comique en un acte, paroles de de Leuven, musique de Luigi Bordèse, fut représenté pour la première fois le 2 septembre, avec Grignon (Vaucanson), Mocker (de Lancy), Ricquier (Landry) et Mlle Darcier (Marie). Le livret n'est pas sans intérêt, car il présente

une sérieuse anologie avec le scénario de *Coppélia*. l'œuvre charmante de MM. Nuitter et Léo Delibes.

Moins original était celui de *la Reine Jeanne*, opéra-comique en trois actes, paroles de de Leuven et Brunswick, musique de Monpou et Bordèse, jouée pour la première fois le 12 octobre (et non le 2, comme l'indique Clément dans son *Dictionnaire lyrique*), avec Botelli (de Tarente), Grignon (Durazzo), Mocker (Lillo), Emon (d'Urbino), Daudé (Pietro), Mmes Eugénie Garcia (Jeanne), Darcier (Pepa). Ce livret, qui mettait en scène, comme la *Muette de Portici*, un épisode de l'histoire napolitaine, des complots et une révolution, manquait de la gaieté nécessaire à un opéra-comique. Ce sujet, d'ailleurs, avait été exploité déjà, et plus justement, sur d'autres théâtres, avec une tragédie de La Harpe et un drame de Paul Foucher. Quant à la musique, elle était forcément inégale, telle en somme qu'on pouvait l'attendre de ces deux associés de circonstance, dont les genres de talent ne semblaient pas convenir à une collaboration. Ce travail à deux n'était pas rare alors, et l'on en trouverait dans le répertoire de l'Opéra-Comique bien des exemples ; il est moins fréquent aujourd'hui, et l'on ne citerait guère qu'une œuvre née dans de telles conditions ; c'est *la Source*, de Minkous et de Léo Delibes, un ballet que l'Opéra semble dédaigner, mais qui est resté au répertoire des théâtres italiens et se joue encore à l'étranger sous le titre de *Naïla*.

En revanche, il s'est produit de tout temps des collaborateurs rapprochés : 1° par les liens de la famille, comme Louis et Jean-Louis Lully, auteurs de *Zéphire et Flore* (1688), Foignet père et fils, auteurs de *Raymond de Toulouse* (1802), Méhul et Daussoigne, les

frères Ricci, et de notre temps, les frères Hillemacher; 2° par l'habitude et l'amitié, comme Rebel et Francœur jadis, comme MM. Dauphin et Blanc aujourd'hui; 3° par la mort, qui obligeait l'un à terminer le travail de l'autre : c'est ainsi que le *Ludovic* d'Hérold a été achevé par Halévy et le *Noé* d'Halévy achevé par Bizet.

Cependant l'année 1840 touchait à sa fin, et les recettes continuaient à se maintenir dans une honorable moyenne. Le 12 novembre *la Neige* fit place à *Lestocq*, et Mme Anna Thillon fut de cette reprise comme elle avait été de l'autre. *Lestocq* ne compte point parmi les meilleurs ouvrages d'Auber; il est de ceux « qu'on peut ranger, disait un critique, dans la catégorie des homélies de l'archevêque de Grenade ». A ce sujet nous avons noté dans la *Revue et Gazette musicale* une étrange remarque, propre à faire sourire les compositeurs de nos jours : « Il nous souvient que nous trouvant dans la loge de Boieldieu à la première représentation de *Lestocq*, notre illustre et national compositeur approuvait chacun des morceaux de la voix et du geste, sans doute par position et par suite aussi de cette bienveillance universelle qui le caractérisait. Cependant, un passage dans le finale du premier acte lui arracha une grimace involontaire. Ce passage, qui est aussi dans l'ouverture, est celui qui fait entendre un *fa* dièze en forme de neuvième ou d'appogiature perçante que se renvoient les premiers violons, les voix et les violoncelles en imitations. Il faut que cette licence harmonique en petites notes soit d'un effet bien crû pour qu'elle ait dérangé la figure approbative et douce de ce pauvre Boieldieu. » Le temps a marché; une telle *hardiesse* ne nous épouvanterait plus : notre cœur

est devenu moins sensible et notre oreille aussi.

La dernière nouveauté de l'année fut une pièce qui ne tient point une grande place dans l'œuvre de son auteur, *la Rose de Péronne*, d'Adolphe Adam, paroles de de Leuven, et d'Ennery, représentée le 17 décembre.

Les indiscrétions de coulisses n'avaient pas été favorables à cet ouvrage ; voici ce qu'on disait dans une revue sérieuse, deux mois avant la représentation: « L'ouvrage de M. Adam, qui était en répétition à l'Opéra-Comique, ne sera probablement point représenté. Il paraîtrait que *les artistes ont trouvé la musique de cet opéra trop faible et que la direction a prié l'auteur de refaire sa partition.* » Voilà quelles injures on lançait à la face d'un musicien qui comptait alors à son actif *le Chalet* et *le Postillon de Lonjumeau!* C'est à peine si l'on serait plus cruel aujourd'hui.

La représentation ne fit que réaliser ces sombres pronostics : on siffla. Le lendemain, la presse ne ménagea point ses sévérités.

« Il a manqué, disait l'un, de verve et d'originalité. Lui qui entend, qui comprend l'opéra-comique, qui a fait ses preuves, qui a obtenu de brillants et légitimes succès en ce genre, a été triste et lent. Rien de vaillant dans sa partition. » — « Voilà, disait un autre, les suites de la mauvaise route qu'il a prise en écrivant *le Postillon*, ouvrage qui a obtenu un succès si fatal pour lui, comme artiste (!). C'est une leçon dont les jeunes compositeurs devraient profiter (!!). » Un troisième enfin se montrait ironique. On se rappelle que l'hiver de 1840 fut exceptionnellement rigoureux : de là cette appréciation : « Grâce aux acteurs, *la Rose de Péronne* pourra vivre quelque temps dans la salle de l'Opéra-Comique, à moins que l'influence

de la saison ne se fasse trop vivement sentir. L'hiver, on le sait, n'est pas la saison des roses... »

L'un des résultats les plus clairs de cette soirée fut d'écarter les éditeurs auxquels le musicien présenta vainement sa partition. Dans son *Dictionnaire lyrique*, Clément nous apprend que « l'instrumentation porte l'empreinte de cette manière légère et de cette ingéniosité qui tenaient lieu de style chez ce compositeur. » Pour qu'il s'exprimât ainsi, il fallait qu'il eût entendu l'œuvre à la scène, car il n'en a pu juger d'après la lecture : ni la partition d'orchestre, ni la partition pour piano et chant n'a paru, et c'est à grand'peine que les *principaux* morceaux en furent publiés, sous forme de morceaux détachés.

A cette pauvre *Rose de Péronne*, un souvenir se rattache ; c'est le dernier ouvrage en effet créé à l'Opéra-Comique par Mme Damoreau ; la prise de possession de ce rôle avait amené entre l'artiste et la direction des dissentiments qui aboutirent quelques mois plus tard à une retraite définitive. Toutefois, par une sorte de compensation, l'arrivée d'une débutante adoucit un peu la rigueur de cette perte : le 10 décembre parut dans *la Fille du Régiment* une jeune fille dont le talent souple et varié devait rendre de grands et longs services à la maison où il se produirait. Fille d'un danseur du Grand-Théâtre de Lyon, Mlle Révilly venait de quitter le Conservatoire avec un premier prix de chant et un premier prix d'opéra. On ne fut pas longtemps à s'apercevoir qu'elle avait, outre une belle prestance, des cheveux noirs magnifiques et une figure noblement expressive, une voix pure et une intelligence peu commune. Dès le premier jour sa place était marquée au théâtre et l'avenir ne fit que confirmer

les promesses qu'à l'origine elle avait données.

Au seuil de l'année qui vient on dresse habituellement le bilan de l'année qui s'en va, et ce bilan, dans les questions théâtrales, c'est le répertoire des pièces jouées et le chiffre des recettes encaissées. Le tableau suivant comprend toute la période qui s'étend du 16 mai (jour de l'ouverture) au 31 décembre 1840; il est établi selon le mode que l'un de nous a adopté pour son *Almanach des Spectacles* publié depuis dix-sept ans à la librairie des Bibliophiles.

Pièces nouvelles.		Date de la 1re repr.	Total des repr.
Auber, *Zanetta*,	3 actes	18 mai	26
De la Moskowa, *le Cent-Suisse*,	1 —	17 juin.	58
Grisar, Boieldieu, etc., *l'Opéra à la Cour*,	3 —	16 juillet.	27
Bordèse, *l'Automate de Vaucanson*,	1 —	2 sept.	26
Monpou et Bordèse, *la Reine Jeanne*,	3 —	12 oct.	12
Adam, *la Rose de Péronne*,	3 —	17 déc.	6
Total :	14 actes.		

REPRISES

Hérold, *le Pré aux Clercs*,	3 actes	16 mai.	46
Auber, *la Neige*,	3 —	11 août.	26
Nicolo, *Joconde*,	3 —	26 août.	25
Auber, *Lestocq*	4 —	12 nov.	10
Total :	13 actes.		

RÉPERTOIRE

Adam, *le Chalet*, 1 a., 13 représ. — *La Reine d'un jour*, 3 a., 13 repr.

Auber, *l'Ambassadrice*, 3 a., 4 repr. — *Le Domino noir*, 3 a., 12 repr.
Clapisson, *la Perruche*, 1 a., 38 repr.
Dalayrac, *Adolphe et Clara*, 1 a., 7 repr.
Donizetti, *la Fille du Régiment*, 2 a., 10 repr.
Grisar, *les Travestissements*, 1 a., 7 repr.
Halévy, *l'Eclair*, 3 a., 8 repr.
Luce, *l'Elève de Presbourg*, 1 a., 20 repr.
Montfort, *Polichinelle*, 1 a., 28 repr.
Thomas (Ambroise), *Carline*, 3 a., 1 repr. — *La Double Echelle*, 1 a., 13 repr.

Total : 23 pièces, dont 6 nouvelles avec 14 actes et 4 remises à la scène avec 13 actes.

Parmi ces 23 pièces, il en est plusieurs dont nous n'avons pas parlé parce que leur apparition se trouvait antérieure au 1er janvier. Ainsi :

Adolphe et Clara ou les Prisonniers (10 février 1799), paroles de Marsollier, musique de Dalayrac, opéra-comique en un acte, dont une des plus jolies mélodies s'encadrait si bien dans une des premières scènes de *la Circassienne* et qui d'ailleurs a fourni plusieurs *timbres* de vaudevilles, désignés sous la rubrique : *Air connu*.

La double Echelle (23 août 1837), paroles de Planard, musique d'Ambroise Thomas, opéra-comique en un acte, le premier ouvrage (on peut dire le premier échelon), en un mot le brillant début au théâtre d'un maître qui devait tenir une si grande place à la salle Favart et y remporter de si nombreux et si durables succès.

Polichinelle (14 juin 1839), paroles de Scribe et Duveyrier, musique de Montfort, opéra-comique en un acte dans lequel avait débuté l'un des bons et fidèles serviteurs de l'Opéra-Comique, Ernest Mocker.

La Reine d'un jour (19 septembre 1839), paroles de Scribe et de Saint-Georges, musique d'Adolphe Adam, opéra-comique en trois actes, dont la partition est peu remarquable, quoiqu'elle ait reparu au Théâtre-Lyrique en 1854, mais dont le livret a du moins eu le mérite d'inspirer un compositeur allemand contemporain, Ignaz Brüll. Dans *la Reine Mariette* comme dans *la Reine d'un jour*, on retrouve l'histoire de cette modiste qui, par suite de circonstances étrangement romanesques, se voit amenée à jouer pour quelque temps le rôle d'une princesse. Un autre souvenir assez piquant s'attache à *la Reine d'un jour* : elle servit aux débuts d'un excellent artiste, Masset, lequel était sans doute un musicien de quelque valeur, puisqu'Adolphe Adam lui fit l'honneur de lui emprunter deux morceaux pour les intercaler dans son ouvrage. La collaboration de l'auteur et de son interprète n'est pas rare quand il s'agit du poème; quand il s'agit de la musique, on en trouverait peu d'exemples, et celui-ci valait d'être noté en passant.

Les Travestissements (16 novembre 1839), paroles de Paulin Deslandes, musique de Grisar, opéra-comique en un acte, repris au Théâtre-Lyrique en 1854 et aux Folies-Nouvelles en 1858, et plus récemment encore à l'Opéra-Comique, moins peut-être pour l'agrément de la partition que pour celui du livret, car il est tiré d'une amusante pièce de Dubois, *Marton et Frontin ou Assaut de Valets* (1804), dont le succès persiste en dépit de son âge, soit à la Comédie-Française, soit à l'Odéon surtout, où pendant les années 1878, 1879 et 1880 elle n'a pas été jouée moins de *cent vingt* fois.

A cette énumération il convient d'ajouter : *le Chalet*, *l'Eclair*, *l'Ambassadrice* et *le Domino noir*, que nous

rencontrerons maintes fois au cours de notre travail et dont les premières représentations remontaient au 25 septembre 1834, au 30 décembre 1835, au 21 décembre 1836 et au 2 décembre 1837. Enfin, si l'on compare les années 1840 et 1887, c'est-à-dire la première et la dernière de la seconde salle Favart, on observera que sur ces 23 œuvres 4 seulement, *le Chalet*, *le Domino noir*, *la Fille du Régiment*, et *le Pré aux Clercs* figuraient encore au répertoire courant. Quant à la moyenne des recettes, elle accuse au premier abord une notable différence : en 1840, 2,091 fr. 33 c., en 1887, 4,547 fr 05 c., soit un écart de 2,455 fr. 72 c., autrement dit un peu plus de la moitié. Mais, d'autre part, la moyenne des dépenses n'a-t-elle pas augmenté avec le temps, et peut-être plus encore que celle des recettes? Pour ne citer qu'un exemple, on estimait alors les frais de décors nouveaux à une *vingtaine de mille* francs par an pour une dizaine d'ouvrages. Maintenant on monte moins d'ouvrages : mais lesdits frais ont quintuplé.

CHAPITRE III

LE NOUVEAU ET L'ANCIEN RÉPERTOIRE

Les Diamants de la Couronne, le Diable à l'école et *la Part du Diable; Richard Cœur de Lion, Camille, les Deux journées, Jeannot et Colin* et *le Maître de Chapelle.*

(1841-1843).

Presque au début de l'année 1841 se rencontrent deux ouvrages importants, tous deux signés de noms illustres, tous deux bien accueillis à leur apparition, mais, par la suite, ayant rencontré des fortunes diverses :

Le Guitarrero, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique d'Halévy (21 janvier).

Les Diamants de la Couronne, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et de Saint-Georges, musique d'Auber (6 mars).

Le Guitarrero eut, au lendemain de la première représentation, ce qu'on appellerait aujourd'hui une *bonne presse*. Tout au plus se permit-on de critiquer le titre qui prouvait, en effet, chez Scribe une connaissance peu approfondie de la langue espagnole.

« C'est un barbarisme, on devrait dire *le Chitarrista* », écrivait un journaliste grincheux qui se croyait en Italie, alors que la pièce se jouait en Espagne : « *Guitarrero* signifie *fabricant de guitares*, écrivait un autre ; *joueur de guitare* se traduit par *guittaristo.* » Pour mettre tout le monde d'accord, on aurait dû simplement recourir au mot français, plus simple et plus clair ; mais la mode était aux mots étrangers. On montait pour la première fois à l'Opéra *le Freischütz* et non *le Franc Archer ;* on allait donner à l'Opéra-Comique *la Maschera* et non *le Masque ;* jusqu'à *la Favorite* qui, au cours des répétitions, après avoir évité le titre de *l'Ange de Nisida*, faillit recevoir celui de *la Querida !*

Le poème n'était pas mauvais, puisque, de nos jours, il a été repris par les Allemands, et que Millöcker en a tiré son *Étudiant Pauvre*, opéra-comique plusieurs fois centenaire chez nos voisins, moins favorablement accueilli chez nous, il y a deux ans. Quant à la musique, elle réunit les suffrages des connaisseurs, et le retentissement en fut assez vif pour que l'ouvrage passât la frontière et fût monté à Berlin. Halévy, du reste, se trouvait alors dans tout l'éclat de son talent et de sa renommée. *La Juive* et l'*Eclair*, jouées la même année, l'avaient fait passer maître à l'Opéra comme à l'Opéra-Comique. « La musique du *Guitarrero*, dit un journal de l'époque, restera comme une des meilleures productions de son auteur, car la science et le chant y prêtent, avec une égale puissance, leur concours au développement de l'action dramatique. » La *Revue et Gazette musicale* ne s'exprimait pas en termes moins chaleureux ; il est vrai que son directeur était en même temps l'éditeur de la partition, ce qui rendait ses

éloges un peu suspects. La source de l'enthousiasme n'y tarissait guère ; on signalait les recettes les plus fortes, près de 6,000 francs à la quinzième représentation ! Tout enfin devenait prétexte à réclames, comme le prouve cette curieuse citation : « La foule qui se porte aux représentations du *Guitarrero*, attire à l'Opéra-Comique un nombre si considérable de voitures qu'il est dû devoir de l'administration de mettre sous les yeux du public les principales dispositions de l'arrêté de M. le préfet de police relativement à l'arrivée, au stationnement et au défilé des voitures à la salle Favart : — Toutes les voitures indistinctement, arriveront par les rues de Grammont, Grétry et Neuve-Saint-Marc ; les voitures bourgeoises stationneront sur le boulevard, depuis la rue de Marivaux, jusqu'à la rue de Choiseul. Au moment du défilé, les voitures bourgeoises arrivent du boulevard par la rue de Marivaux, où elles opèrent leur chargement ; les voitures de place par la rue Favart, où elles attendent le public. Les personnes qui ont demandé leurs voitures se tiennent dans le salon d'attente et dans la galerie de la rue de Marivaux ; celles qui veulent des voitures de place y montent à couvert sous les marquises de la rue Favart. » Impossible de laisser entendre plus clairement qu'on s'arrachait les places.

La vérité est que, bien interprété par Moreau-Sainti (Lorenzo), Grignon (Ximena), Botelli (don Alvar), Roger (Riccardo), Emon (Fabius), Daudé (Ottavio), Mme Boulanger (Manuela), et Mlle Capdeville (Zarah), une débutante qui avait, en 1840, remporté le premier prix d'opéra au concours du Conservatoire, *le Guitarrero* fournit une carrière honorable et fut joué cinquante-neuf fois pendant l'an-

née. Une preuve du succès musical de la partition nous est fournie par le grand nombre d'arrangements de toute espèce et pour tous instruments auxquels elle donna lieu. C'est même ici que nous rencontrons le nom d'un musicien qu'on ne s'attendait guère à voir en cette affaire, Richard Wagner. On sait qu'il vivait alors misérablement à Paris, travaillant comme il pouvait, et se résignant aux plus infimes besognes afin d'en tirer quelque argent. *Le Guitarrero*, pour un temps, lui servit de gagne-pain, car il en arrangea, non seulement la partition pour piano et chant, mais l'ouverture et « deux suites d'airs » : 1° pour *quatuor* (violons, alto et violoncelle) ; 2° pour *deux violons;* 3° pour flûte, violon, alto et violoncelle. Ce renseignement a son prix, car il a échappé, croyons-nous, à tous les biographes de Wagner : Œsterlein lui-même n'en a pas fait mention.

Les Diamants de la Couronne, un instant répétés sous le titre des *Diamants de la Reine*, ne furent pas moins appréciés tout d'abord que *le Guitarrero;* leur éclat même fut plus vif et leur succès beaucoup plus durable. Dès la première année cet ouvrage obtenait 81 représentations, et depuis il n'a jamais complètement disparu du répertoire. Il est de ceux qui, après *le Domino noir, Fra Diavolo* et *Haydée*, supportent les reprises, et sa dernière apparition est assez récente pour nous épargner de longs discours à son sujet.

Rappelons seulement que *les Diamants de la Couronne* causèrent le départ et amenèrent la retraite définitive d'une cantatrice qui avait tenu une grande place à l'Opéra, aussi bien qu'à l'Opéra-Comique, madame Cinti-Damoreau. Elle s'appelait de son vrai nom Laure-Cynthie Montalant, et avait changé *Cynthie* en *Cinti*, sur l'invitation équivalant à un ordre

de Mme Catalani, qui lui avait permis de débuter en 1816 au Théâtre-Italien où elle régnait alors en souveraine. Le succès qu'elle obtint tout d'abord lui ouvrit sans trop de peine les portes de l'Opéra et de 1826 à 1836 il n'est pas un grand ouvrage dans lequel elle n'ait créé quelque rôle. Douée d'une voix remarquable, moins peut-être par la puissance que par le charme, Mlle Cynthie Montalant, devenue madame Damoreau, se distinguait par la pureté de style, la justesse de l'expression et l'élégance de la vocalisation. Quand elle quitta l'Opéra pour l'Opéra-Comique, elle se maintint au premier rang, sachant dire le dialogue et plier son jeu aux rôles les plus divers. Les créations de *l'Ambassadrice* (1836) et du *Domino noir* (1837) suffiraient à lui assurer une place dans la galerie des grands artistes, et pendant longtemps en effet, Auber, tout-puissant alors, ne voulait pas d'autre interprète. C'est pour elle qu'il écrivit *les Diamants de la Couronne*, mais ce ne fut point elle qui les joua. La séduisante Anna Thillon avait paru, et, sacrifiant le talent à la beauté, Auber s'était tourné du côté de l'astre naissant. *Indè iræ.* Mme Damoreau, un instant, essaya de protester, de défendre la place par elle conquise, et de résister aux envahissements de la jeune Anglaise. De guerre lasse elle céda, emportant avec elle bien des regrets et bien des sympathies, dont elle put mesurer l'étendue la dernière fois qu'elle parut en public. Cette représentation d'adieu eu lieu le 8 mai, et la soirée fut triomphale. Le premier acte de *l'Ambassadrice*, le grand duo du deuxième acte de *Guillaume Tell* et le troisième acte du *Domino noir* composaient le spectacle, auquel Duprez avait pour la circonstance prêté son concours ; les bouquets et les fleurs,

dont on n'abusait pas alors comme aujourd'hui, furent jetés à profusion en son honneur, et l'on encaissa une recette extraordinaire de 12,103 francs.

Mme Anna Thillon restait maîtresse du terrain, et sur elle allaient reposer, pour un temps, les destinées de l'Opéra-Comique. Ainsi l'avaient voulu Auber et Crosnier, le directeur. Une bonne partie du public pensait d'ailleurs comme eux; c'est à peine si l'on pouvait signaler dans l'ombre quelques grincheux qui s'insurgeaient contre la nouvelle idole, et se vengeaient à coups de jeux de mots. « La musique d'Auber n'est plus que du Ta-Thillonnage », disait l'un. « Mme Anna Thillon est de trop à l'Opéra-Comique, répondait l'autre; ce théâtre était déjà bien assez *anglaisé*. » Ici nous trouvons : « Foin de l'Opéra-Comique Ta-Thillonné! » et là : « L'Opéra-Comique, si désireux d'une grande fortune, ne la fera pas avec les chants-Thillon! » On voit que les journalistes cultivaient le calembour bien avant Commerson!

Ils ne plaisantaient pas moins la direction au sujet de l'idée qu'elle avait eue de ressusciter « les Bals de de la bonne compagnie », bals masqués et parés où devaient se rencontrer les gens du monde, comme nous dirions aujourd'hui. Ceux-ci d'ordinaire restent chez eux ou reçoivent entre eux, à moins qu'il ne s'agisse d'une fête de charité ou autre circonstance exceptionnelle; la clientèle devait donc nécessairement manquer. A ces bals *comme il faut* on préférerait ceux, plus libres et plus mêlés, de l'Opéra et de la Renaissance, alors en pleine vogue; bref, ce beau projet ne réussit pas plus en 1841 qu'après la guerre de 1870, lorsque M. Camille du Locle, directeur, essaya de le réaliser encore. Le premier de ces bals eut lieu le 17 janvier.

« Le théâtre ouvrit ses portes à dix francs par personne, nous rapporte un témoin, et l'on s'y est ennuyé en dominos noirs, blancs et roses, comme autrefois sous la *pendule* de l'Opéra. » L'entreprise dut même coûter plus qu'elle ne rapporta, si M. Crosnier commit effectivement la maladresse que lui prêtèrent les journaux du temps. Il avait d'abord reculé devant la dépense d'un plancher neuf, et avait songé à emprunter celui de l'Odéon. Son intermédiaire s'était chargé de la démarche à faire auprès du directeur, et ce dernier avait à son tour dépêché auprès de M. Crosnier, pour entrer en négociations, M. Marliani, compositeur estimable, qui compte même à son actif un succès, *la Xacarilla*. M. Marliani se présenta à l'Opéra-Comique et fit passer sa carte; en voyant ce nom, M. Crosnier se prit à oublier le service demandé et trembla qu'on ne vînt lui offrir une partition. De tous temps les directeurs ont eu cet effroi! La porte donc resta close. Deux fois, M. Marliani revint à l'assaut, deux fois il fut repoussé avec perte. Dès lors il n'insista pas sur le placement du plancher et le directeur de l'Opéra-Comique, ne recevant point de réponse, en fit faire un au prix de 12,000 francs. Rencontrant par suite l'intermédiaire auquel il s'était confié, il se plaignit du peu de succès de l'ambassade. « Comment? lui répondit l'ami; on s'est présenté trois fois chez vous pour vous satisfaire; vous n'avez pas reçu. C'est 4,000 francs par visite qu'il vous en coûte! » Qui fut penaud? On le devine.

Mais la malignité pourrait bien avoir eu part dans ce *reportage*, car, vu à distance, M. Crosnier ne semble point si farouche et inhospitalier. La preuve en est fournie par la série vraiment extraordinaire de

petits ouvrages qui succédèrent aux deux grandes pièces d'Halévy et d'Auber. Du mois de mars au mois d'août, on ne rencontre pas moins de *six* nouveautés, soit en moyenne une par mois. Jeunes librettistes et jeunes compositeurs avaient ainsi la possibilité d'exercer leurs talents; un échec ne tournait pas à la confusion de l'auteur, comme aujourd'hui ; on ne lui gardait pas rancune ; les portes se rouvraient quand même et assez vite devant le malheureux à qui sa défaite avait servi de leçon, et les travaux suivants bénéficiaient de cette expérience qu'on acquiert à ses dépens, la plus profitable de toutes.

Voici d'ailleurs, d'après l'ordre des dates, cette suite curieuse de petits actes dont le meilleur n'a pas laissé de trace dans l'histoire de l'art.

25 *mars*. — *Le Pendu*, opéra-comique en un acte, paroles de de Courcy et Carmouche, musique de Clapisson. On avait commandé cette partition au compositeur à condition qu'elle fût terminée en quinze jours. Clapisson avait une facilité qui lui permettait de tenir parole. A l'époque fixée il apporta son œuvre qui devait soi-disant être montée tout de suite ; elle ne le fut qu'un an plus tard, et vécut en somme à peu près autant de jours qu'on en avait mis à l'écrire; elle n'eut que 13 représentations. C'était le cas de répéter avec le poète :

Le Temps n'épargne pas ce qu'on a fait sans lui.

2 *juin*. — *L'Ingénue*, opéra-comique en un acte, paroles de Dupin, musique d'Hippolyte Colet. Les titres n'avaient pas manqué à cette pièce d'abord baptisée *l'Outrage*, ce qui semblait bien grave comme conséquence, et *la Niaise*, ce qui semblait bien fâcheux comme pronostic. Il s'agissait simplement d'une

fille innocente et naïve qui se croyait déshonorée parce que, le matin du jour où elle devait se marier, elle avait reçu dans l'ombre un baiser anonyme : on devine que le coupable était le futur mari lui-même. Cette donnée dramatique mérite d'autant mieux d'être signalée ici que récemment elle a reparu ou à peu près, dans un autre ouvrage en un acte, et sur la même scène de l'Opéra-Comique, *le Baiser de Suzon*. La musique de *l'Ingénue* témoignait de certaines qualités de facture, mais aussi d'une réelle inexpérience de la scène. Le compositeur était professeur d'harmonie au Conservatoire, et connaissait par conséquent la science des accords ; mais il ignorait l'art de traiter légèrement un sujet léger, et il ne l'apprit pas, car *l'Ingénue*, représentée neuf fois seulement, demeura son seul ouvrage joué en public. *L'Abencerrage*, en effet, opéra en deux actes du même auteur, n'avait paru en 1837 que sur un théâtre privé, à l'hôtel de Castellane.

17 *juin*. — *La Maschera*, opéra-comique en deux actes, paroles d'Arnould et J. de Wailly, tiré d'une nouvelle de Pitre-Chevalier, musique de Georges Kastner. Ce fut le premier et dernier ouvrage représenté sur une scène parisienne, de cet artiste plus connu comme théoricien que comme compositeur. On lui devait pourtant une série d'opéras composés et joués à Strasbourg : *la Prise de Missolonghi* (1829), *Gustave Wasa* (1831), *la Reine des Sarmates* (1832), *la Mort d'Oscar* (1833), *le Sarrazin* (1834). De tout ce bagage musical, le temps n'a rien épargné. *La Maschera* elle-même (dont le titre, soit dit en passant, est le même que celui d'un ballet de Giorza, exécuté à l'Opéra en 1864), n'eut que 13 représentations, et de Georges Kastner on ne cite plus aujourd'hui que ses

traités d'instrumentation et son livre si curieux intitulé *les Cris de Paris*.

26 *juin*. — *Les Deux voleurs*, opéra-comique en un acte, paroles de de Leuven et Brunswick, musique de Girard. La pièce s'appelait d'abord *le Voleur*, mais on s'aperçut bientôt qu'il y en avait deux, s'introduisant dans la chambre nuptiale d'un mari qu'ils avaient réussi à éloigner pour lui prendre l'un son argent, l'autre sa femme. On devine que la double tentative se déjouait à temps et que le mari, retrouvant ses biens intacts, en était quitte pour la peur. Cette agréable comédie fut jouée 57 fois en 1841 et se maintint au répertoire des années suivantes avec un total de 140 représentations; mais comme le compositeur était en même temps chef d'orchestre de l'Opéra-Comique, il restera toujours permis de se demander si le succès était dû seulement à la valeur du musicien et non pas un peu aussi à sa position.

7 *juillet*. — *Frère et Mari*, opéra-comique en un acte, paroles de Th. Polak et Humbert, musique de Clapisson. Ce dernier était un des fournisseurs attitrés de l'Opéra-Comique doué, nous en avons la preuve avec *le Pendu*, d'une grande facilité d'improvisation, écrivant, comme on dit, au courant de la plume, et mettant au service d'idées gracieuses une certaine habileté qui lui tenait lieu de puissance. Les librettistes, au contraire, étaient de nouveaux venus, d'autant mieux accueillis que l'un d'eux, Humbert, était cousin du directeur, et du premier coup ils réussirent à faire agréer du public pour 60 représentations ce petit ouvrage, dont la conclusion, morale ou non, était que les artistes ne doivent pas se marier trop jeunes. Qu'il nous soit permis d'y relever deux vers curieux, non sans doute pour leur mérite poéti-

que, mais, suivant un terme à la mode, pour leur valeur documentaire. Certaine comtesse, afin de montrer le degré d'amour qu'elle a inspiré au peintre Eugène Melcourt, s'écrie fièrement :

Avec d'autres femmes il danse;
Mais il ne valse qu'avec moi !

La différence aujourd'hui nous paraîtrait peu sensible ; mais elle prouve l'idée qu'on se formait de la valse et l'importance qu'on y attachait à cette époque, où, conformément à l'origine allemande de ce mot, on écrivait *walse* avec un double *v* ! C'était la danse capricieuse, libre d'allure et de mouvement, rompant avec les traditions du banal quadrille ou du menuet cérémonieux. Aussi l'interdisait-on aux jeunes filles. On se rappelle la romance longtemps fameuse de Bazin :

Ah ! ne valse pas, car *la valse inspire*
Un aveu souvent au cœur incertain,

qui nous renseigne sur ce point délicat, et Victor Hugo lui-même se faisait l'écho de son temps lorsqu'il écrivait dans ses *Feuilles d'Automne :*

Si vous n'avez jamais vu d'un œil de colère
La valse *impure, au vol lascif et circulaire*
Effeuiller en courant les femmes et les fleurs...

Plus récemment encore nous retrouvons sous la plume du docteur Grégoire (Decourcelle), cette amusante définition de la valse : « Accouplement inconvenant, qui cesse de l'être quand il a lieu devant témoins. »

Que les temps sont changés ! l'américanisme a renouvelé nos mœurs, et notre pudeur, hélas ! ne s'alarme plus pour si peu.

17 *août*. — *L'Aïeule*, opéra-comique en un acte, paroles de Saint-Georges, musique d'Adrien Boieldieu. La donnée en était assez piquante, puisqu'elle rappelait *les Ménéchmes*, en les présentant sous une nouvelle forme. C'est ainsi que Roger y chantait en voix de fausset une partie de son rôle, figurant tour à tour un jeune homme et une jeune fille; malgré cet attrait d'un nouveau genre où Montaubry devait, plus tard, dans *la Circassienne*, chercher à son tour un élément de succès; malgré quelques mélodies agréables comme avait coutume de les signer l'héritier d'un nom difficile à porter et par conséquent plus gênant qu'utile, *l'Aïeule* n'obtint que 15 représentations.

A ces six ouvrages ne se bornait pas l'activité du directeur, Crosnier. Les reprises se mêlaient aux nouveautés, et l'on n'en compte pas moins de huit pour l'année 1841, savoir :

31 *janvier*. — *Le Maître de Chapelle,* remis à la scène en un acte seulement (le premier), presque au moment où, comme nous l'avons rapporté, disparaissait du foyer de l'Opéra-Comique le médaillon de son auteur, Paër.

16 *mars*. — *Le Panier fleuri*, second ouvrage dramatique d'Ambroise Thomas, joué souvent alors et fort digne de l'être.

6 *avril*. — *Les Deux Reines*, l'œuvre la meilleure de Monpou, et dont tous les orgues de Barbarie avaient colporté la fameuse romance : « Adieu, mon beau navire ! » C'est à peine si le pauvre compositeur, qu'en souvenir de ce succès on appelait couramment *Monpou-mon-beau-navire*, put jouir de cette reprise ; le 3 août suivant, en effet, il mourait à Orléans, âgé seulement de trente-sept ans.

10 *mai.* — *La Dame blanche* (que, par parenthèse, Paul de Saint-Victor ne vit jamais, paraît-il, non plus du reste que *la Juive*), remontée pour Masset et Mlle Rossi, devenue Mme Rossi-Caccia. Tous deux se montrèrent excellents dans les rôles de Georges et d'Anna, et valurent au chef-d'œuvre de Boieldieu 48 représentations en moins de huit mois.

3 *août.* — *Camille ou le Souterrain*, de Dalayrac.

10 *août.* — *Zanetta*, d'Auber, toujours pour Anna Thillon.

27 *septembre.* — *Richard Cœur de Lion*, de Grétry.

8 *novembre.* — *Jean de Paris*, de Boieldieu, un de ces ouvrages qu'on semble dédaigner en France, et qui a fait fortune en Allemagne, où il n'a jamais disparu du répertoire.

Entre toutes ces reprises, les deux plus intéressantes, ou du moins les deux plus curieuses à noter, demeurent celles de *Camille* et de *Richard*. Elles devaient être suivies de bien d'autres analogues; mais c'était alors comme un essai de retour vers le passé. Depuis le commencement du siècle, l'Opéra-Comique avait subi une lente, mais continuelle transformation; l'ariette avait disparu; l'orchestre s'était développé; la partie chorale avait pris plus d'importance, et la musique tendait à se dramatiser de plus en plus. En somme, une école nouvelle avait surgi, dont les maîtres s'appelaient Boieldieu, Hérold, Auber, Halévy, Adam; elle avait rencontré la faveur du public et laissé dans l'ombre les vrais créateurs du genre: Duni, Monsigny, Philidor, Dalayrac, Grétry. Sans prétendre revenir en arrière, il y avait quelque intérêt à faire revivre le passé, et à l'opposer au présent. Tel était l'avis de Richard Wagner, qui habitait alors Paris, avis exprimé dans un article sur le *Stabat*

Mater de Pergolèse et connu de bien peu de personnes, car lui-même ne l'a pas recueilli dans ses *Œuvres complètes.* « A une époque comme la nôtre, écrivait-il en 1841, où les diverses branches de l'art musical ont pris une extension si divergente, au point de s'être souvent modifiées de la manière la plus anormale, c'est un besoin essentiel et un noble devoir que de remonter aux sources primitives pour y puiser de nouveaux éléments de force et de fécondité. »

Pour mettre en pratique cette théorie, l'Opéra-Comique remit à la scène en même temps deux ouvrages, l'un de Dalayrac, l'autre de Grétry, le premier datant de 1791, le second de 1784. *Camille ou le Souterrain* passa d'abord, et le bruit courut que l'instrumentation en avait été retouchée par Halévy. En réalité, on maintint l'intégrité du texte malgré la situation pénible du dernier acte, qui n'avait jamais satisfait le librettiste lui-même, Marsollier, et l'intégralité de la musique, malgré la pauvreté de certaines formules qui pouvaient sembler trop primitives à des oreilles modernes. Mais ce respect du passé n'amena pas le succès; peut-être le public avait-il besoin d'un certain entraînement pour reprendre goût à cet art, peut-être aussi les acteurs avaient-ils perdu tout ou partie du style propre à l'interprétation, bien que Mlle Capdeville se montrât fort touchante dans le rôle principal. L'effet, somme toute, fut médiocre, et l'on ne joua que vingt-quatre fois cet ouvrage qualifié de *drame lyrique.* Ce titre n'avait pas alors le sens que nous lui prêterions aujourd'hui. Dalayrac n'était pas Wagner et ne songeait pas à renouveler les formes musicales de son temps; il voulait indiquer seulement que sa pièce

était dramatique à la façon d'une pièce de l'Ambigu, et que ce drame comportait une partie de chant.

Dalayrac, au reste, paraît avoir été un homme simple, honnête et peu disposé à tromper le monde sur la qualité de sa marchandise. Nous n'en voulons point d'autre preuve que la curieuse lettre publiée par lui, ou du moins sous sa signature, dans les journaux, la veille de la première représentation de l'œuvre qui nous occupe, c'est-à-dire le 18 mars 1791 :

« Dans la crainte que le public ne s'attende à retrouver la situation du roman intéressant de *Camille ou le Souterrain* dans la pièce du même nom que l'on va représenter aux Italiens, je crois devoir vous prévenir que le sujet m'en a été fourni par madame de Sillery (depuis comtesse de Genlis), dans son charmant ouvrage d'*Adèle et Théodore*. L'aventure vraie et touchante de la duchesse de Cherifalto, enfermée par son mari dans un souterrain pendant plusieurs années, m'a paru susceptible d'être mise au théâtre. Je désire ne m'être pas trompé. J'ai fait de mon mieux ; mais je sais que le zèle et le travail ne sont pas toujours les garants du succès. *Signé :* l'auteur du *Souterrain.* » Voilà pour le moins un homme consciencieux et modeste. De notre temps on mettait à ses actes moins de façons. Un exemple : lorsque *Henry VIII* a été représenté à l'Opéra, les librettistes se sont bien gardés d'indiquer la source où ils avaient puisé. Au lendemain de la première, tout le monde cita Shakespeare ; personne ne cita Calderon, et c'est bien par hasard que nous découvrîmes plus tard l'origine du livret.

La reprise de *Richard Cœur de Lion* fut beaucoup mieux accueillie. Elle eut le don non seulement d'intéresser le public, mais encore de passionner la

presse musicale, qui discuta la question de savoir si l'on devait oui ou non retoucher les anciens ouvrages pour les mettre au goût actuel, et leur rendre, par quelques améliorations savantes, la fraîcheur et l'éclat disparus. « Que signifient ces reprises, s'écriait l'un, si les jeunes musiciens, si les poètes, si le public n'y trouvent pas, ceux-là un vaste sujet d'études, et l'autre une ample variété de plaisirs? C'est pour apprendre, pour comparer, pour juger, pour connaître, pour vérifier les progrès ou constater la décadence, que le retour de ces œuvres est excellent. Si vous les dénaturez, ce n'est plus elles : tous vos soins sont inutiles; mieux vaut les laisser dormir dans les langes du passé avec toutes les marques de leur caractère natif, que de les en tirer, les faire pimpantes, appropriées à la mode du jour, pour leur ôter ce qu'elles ont de vénérable, l'âge. » — « Les admirateurs exclusifs de l'ancienne école, répondait un autre, sont tombés dans une exagération vicieuse en préconisant sa facture incomplète au même degré que le fond et la pensée de ses œuvres. Autant celle-ci avait de grandeur et de noblesse, autant les détails de l'exécution matérielle se ressentent de l'inexpérience d'une science à son début; et l'on ne peut révoquer en doute le perfectionnement des formes, sinon de nos jours, du moins pendant la période intermédiaire qui succéda à cet âge d'or de l'art musical. » Et qui parlait ainsi? Wagner, dans cet article déjà cité par nous, Wagner, qui peu d'années après devait prêcher d'exemple en réorchestrant l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck et en proposant des modifications à la neuvième symphonie de Beethoven. Il ajoutait que « les anciens chefs-d'œuvre pouvaient être embellis par la vivacité et la fraîcheur du coloris sans

rien perdre, pour ainsi dire, de leur mérite intrinsèque », et il citait comme un modèle l'arrangement du *Messie* de Haendel par Mozart.

Il semblait difficile de se prononcer entre les deux opinions ; et pourtant, comme dirait un dramaturge moderne, *le mort avait parlé!* Dans ses *Essais*, Grétry, en effet, pressentait le sort réservé à ses œuvres, et, commentant la sobriété de son instrumentation, il avouait naïvement qu'il serait aisé de l'augmenter. « Cependant, remarquait-il, je ne sais pourquoi, je n'en suis pas tenté... Si, après moi, mes ouvrages restent au répertoire des théâtres lyriques, quelque compositeur s'en chargera peut-être ; mais je l'invite à se bien pénétrer du sentiment de ma musique ; qu'il sache bien ce qui y est pour qu'il sente le danger de l'obscurcir par des remplissages, par des accessoires que je regarde souvent comme l'éteignoir de l'imagination. »

En ne disant ni oui ni non, ou si l'on veut tout ensemble oui et non, Grétry se rapprochait fort de la vérité. Il en est des choses comme des gens ; le temps amène des changements pour elles comme pour eux, et l'on peut admettre à la rigueur des retouches dont le but est de rendre intelligible ou savoureux ce qui sans elles paraîtrait obscur ou fade. C'est une question de tact, de mesure, de prudence. Il s'agit d'un vieillard qu'il serait ridicule de costumer à la dernière mode, mais qu'il serait injuste aussi de condamner à ne jamais quitter ses habits d'antan.

Confiée aux mains habiles d'Adolphe Adam, la partition de *Richard Cœur de Lion* retrouva une partie de ses charmes, et l'addition de certain trémolo dans l'accompagnement du dernier couplet d' « Une fièvre brûlante » excita les transports du public. Tout au

plus vit-on se produire les réclamations de quelques mécontents, qui demandaient, pour rendre la comparaison possible, que l'œuvre fût représentée alternativement sous ses deux formes : un soir avec la version primitive, un autre soir avec la version nouvelle. Plus modeste en ses désirs, certain *laudator temporis acti* souhaitait, pour son édification personnelle, qu'on la jouât *au moins une fois* comme elle avait été écrite.

Bien entendu, nul ne fit droit à ces plaintes ; elles se perdirent dans le bruit des applaudissements qui se renouvelaient à chaque représentation ; or, il n'y en eût pas moins de trente-neuf en l'espace de trois mois, et le succès se maintint les années suivantes.

On sait que Sedaine avait tout d'abord proposé son poème à Monsigny, qui le refusa, craignant de ne pas trouver pour la romance de Blondel un chant digne de la situation. Grétry paraît avoir eu des scrupules analogues. « J'avoue, dit-il dans ses *Essais*, que la romance m'inquiétait de même que mon confrère ; je la fis de plusieurs manières sans trouver ce que je cherchais, c'est-à-dire le vieux style capable de plaire aux modernes. La recherche que je fis pour choisir, parmi toutes mes idées, le chant qui existe, se prolongea depuis onze heures du soir jusqu'au lendemain à quatre heures du matin... — Je me rappelle qu'ayant sonné pendant la nuit pour demander du feu : « Vous devez avoir froid, me dit mon domestique, vous êtes toujours là à ne rien faire ! »

Dans l'intéressante notice qu'il a consacrée à *Richard Cœur de Lion*, pour la belle édition des œuvres de Grétry publiée par le gouvernement belge, M. Victor Wilder a cité fort à propos cette anecdote ; il aurait pu y joindre un mot relatif aux appré-

hensions que causait au compositeur le retour fréquent (*les réminiscences*, comme on disait alors) de cette mélodie ; elle reparaît *neuf* fois dans l'ouvrage, ce qui lui vaudrait presque aujourd'hui la qualification de *leitmotiv*. « J'avais peur d'en fatiguer le public, écrit modestement Grétry : cependant, je n'ai pas entendu dire qu'elle ait été trop répétée, parce qu'on a senti que cet air était le pivot sur lequel tournait toute la pièce. » Tout cela pour *neuf* fois ! De quel effroi son cœur n'aurait-il pas frémi si on lui avait dit que moins d'un siècle après, un thème pourrait revenir *quarante* fois dans le premier acte de *Parsifal* sans provoquer trop de lassitude !

En résumé, il ne fallut rien moins que la réussite de cette reprise pour assurer les recettes de 1841, car la fin de l'année pouvait être désastreuse. Les trois nouveautés du dernier trimestre échouèrent piteusement :

D'abord, le 26 octobre, *la Main de fer ou un Mariage secret*, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et de Leuven, musique d'Adolphe Adam. L'auteur du *Chalet* traversait alors une période critique et ne parvenait pas à ressaisir la fortune, à la salle Favart, du moins. Moins heureuse encore que *la Rose de Péronne*, *la Main de fer*, répétée d'abord sous le nom du *Secret*, n'obtint que *cinq* représentations !

Puis, le 1er décembre, *la Jeunesse de Charles-Quint*, opéra-comique en deux actes, paroles de Mélesville et Duveyrier, musique de Montfort. Cette pièce s'appelait primitivement *le Coup d'épée*. « Puisse-t-on ne pas avoir à ajouter *dans l'eau !* » écrivit un journaliste pendant les répétitions. On changea le titre, par crainte peut-être, et le fâcheux pronostic ne se réalisa pas. La partition était digne d'estime, si le

poème était faible, et, défendue par des interprètes comme Mocker, Couderc et M[elle] Révilly, la pièce fut, en somme, favorablement accueillie.

Enfin, le 14 décembre, *Mademoiselle de Mérange* (et non *de Méranges*), opéra-comique en un acte, paroles de Leuven et Brunswick, musique d'Henri Potier. La donnée du livret se peut rappeler en deux mots. Il s'agissait d'un seigneur de la cour, tombant dans le piège que sa galanterie lui faisait tendre; car, marié, par ordre du roi, à une femme dont il avait songé d'abord à faire sa maîtresse, il finissait par se laisser prendre à ses charmes et par l'aimer en honnête homme. Cette idée gracieuse et piquante avait inspiré au compositeur quelques mélodies simples sans doute, mais agréables, et propres à faire bien augurer de son talent, puisque c'était son œuvre de début.

Ainsi finit l'année 1841, avec 790,124 fr. 95 c. de recettes, ou plus exactement 773,603 fr. 95 c., à cause de deux représentations à bénéfice ayant produit 16,521 francs. Les représentations avaient été au nombre de 356, produisant une moyenne de 2,219 fr. 53 c.

En somme, les résultats pécuniaires ne laissaient pas que d'être assez avantageux pour Crosnier, qui restait seul directeur, son associé Cerfbeer l'ayant quitté au mois d'août. Les résultats artistiques pouvaient également passer pour satisfaisants, puisqu'ils donnaient les chiffres suivants :

Nouveautés : 11 ouvrages, dont 3 en 3 actes, 2 en 2 actes, et 6 en 1 acte. Total, 19 actes.

Reprises : 8 ouvrages, dont 4 en 3 actes, 1 en 2 actes, et 3 en 1 acte. Total, 17 actes.

Répertoire : 19 ouvrages, dont 2 en 4 actes, 8 en

3 actes, 1 en 2 actes, et 8 en un acte. Total, 43 actes.

38 ouvrages et 79 actes, voilà comment se résume ce bilan théâtral. Parmi les œuvres nouvelles, une seule devait se maintenir au répertoire; mais c'est assez pour que l'année ne soit pas jugée mauvaise, et qu'en l'honneur de la pièce jouée le plus souvent, c'est-à-dire 81 fois en dix mois, on la puisse appeler l'année des *Diamants de la Couronne.*

Pendant les premiers jours de l'année 1842, le théâtre borna ses spectacles à une quinzaine de pièces dont nous avons parlé déjà et qui composaient son répertoire; ainsi :

Le 1er janvier. — Mademoiselle de Mérange, qui disparaît définitivement après 11 représentations; *les Deux Voleurs*, qui, plus heureux, sont joués 36 fois dans cette même année, sans que leur carrière soit encore terminée, et *Richard Cœur de Lion*, le plus grand succès de l'année, puisqu'il atteint le chiffre de 85 représentations.

Le 2. — Les Diamants de la Couronne et *Jean de Paris*, avec 12 représentations pour le premier de ces ouvrages et 23 pour le second.

Le 3. — Les Travestissements, 8 représentations, et *le Chalet*, 18 repr.

Le 4. — Joconde, 26 représentations, et *la Dame Blanche*, 33 repr.

Le 7. — La Panier fleuri, 21 représentations.

Le 8. — Frère et Mari, 12 représentations et *le Pré aux Clercs*, 14 repr.

Le 10. — Camille, qui ne reparaît plus sur l'affiche après cette unique soirée.

Le 11. — L'Ambassadrice, 2 représentations.

Le 12. — La Perruche, 13 représentations.

Le 20. — La Jeunesse de Charles-Quint, 9 repr.

Une seule nouveauté avait vu le jour, à la date du 17 janvier. C'était un petit opéra-comique, qualifié par les auteurs *légende* en un acte, et ayant pour titre *le Diable à l'école*, pour librettiste Scribe, pour compositeur un débutant, Ernest Boulanger, fils d'une bonne chanteuse de l'Opéra-Comique où elle joua longtemps et où elle tenait même alors l'emploi des duègnes. Elève du Conservatoire, où il avait travaillé avec Lesueur et Halévy, prix de Rome en 1835, Ernest Boulanger n'avait donc pas attendu plus de sept ans pour voir s'ouvrir devant lui les portes d'un théâtre : il pouvait se dire favorisé. Il est arrivé à des lauréats de l'Institut de faire encore de plus longs stages ; quelques-uns même n'ont fini d'attendre que le jour où ils sont morts.

Le Diable à l'école obtint un vif succès, puisqu'il fut joué 27 fois en 1842 et resta plusieurs années au répertoire. La presse l'accueillit avec bienveillance, et de divers côtés furent prodigués au jeune musicien les encouragements les plus flatteurs. « Il y a de l'amour, de la terreur, de la grâce et de l'énergie dans cette musique, disait l'un ; et celui qui l'a écrite porte en lui un avenir de compositeur. » « Voici, disait l'autre, un écolier qui pourrait devenir un maître. » Le libretto, lui aussi, n'avait pas été par trop désapprouvé, en dépit d'une certaine naïveté qui nous ferait sourire aujourd'hui. Ainsi que l'observait un critique d'alors, c'est « une émanation, une suite, une imitation, une sorte de rognure enfin de *Robert le Diable*. C'est encore un *Faust*, un *Freischütz* qui se vend corps et âme à messire Satan, parce qu'il a tout perdu au jeu. Cette pensée dramatique n'est pas neuve, comme dit l'illustre Bilboquet, car il résulte de la pièce qu'il se trouve toujours là

une femme religieuse et dévouée pour faire annuler le satanique marché. »

On devine que ce diable venait parmi les hommes pour faire son apprentissage, et que la terre était son école. Il voulait à son tour donner des leçons, et une simple jeune fille finissait par lui en remontrer. Cette conclusion suffisait à satisfaire les bonnes âmes. « Le diable, écrivait un humoriste, exerce depuis si longtemps son métier de bourreau qu'on n'est pas fâché de le voir une fois victime. » Et puis, la mode était aux diableries. Pour n'en citer qu'un exemple, on jouait en même temps à l'Opéra *le Diable amoureux*, et l'on a justement constaté que le diable avait souvent favorisé ceux qui le transportaient à la scène.

Ajoutons qu'à cette époque, les grands artistes ne dédaignaient pas de paraître dans les petites pièces et simples levers de rideau. C'est ainsi que nous trouvons parmi les interprètes du *Diable à l'école* Roger, le séduisant Roger, dans tout l'éclat de la jeunesse et du talent.

Habile chanteur, comédien intelligent, il avait, à la ville comme au théâtre, des manières agréables et distinguées qui le faisaient appeler par sa femme : *un marquis en sucre!* D'autre part, il avait une estime de lui-même qui ne facilitait point les compliments à son adresse : Nous en parlons par expérience, et voici comment. On sait que dès le début de sa carrière dramatique, ses succès à l'Opéra-Comique ne lui suffisaient pas; il rêvait ceux de l'Opéra, qu'il devait connaître en 1849 avec *le Prophète;* mais dès 1842 il préparait cette campagne, et, pendant son congé d'été, il se rendit à Rouen, où il parut dans Eléazar de *la Juive*, Masaniello de *la Muette de Portici* et Arnold de *Guillaume Tell.* A l'Opéra-Comique

il avait été sans rival ; à l'Opéra il se montra remarquable, sans égaler jamais cependant ses devanciers, Nourrit et Duprez. Tel n'était pas son avis, car, bien longtemps après qu'il se fut retiré du théâtre, nous eûmes un jour l'occasion de le rencontrer et de lui dire dans la conversation : « Ah ! monsieur, vous avez laissé une place qui demeure toujours vacante ! » — « Deux ! » fit-il simplement, et il nous tourna le dos d'un air vexé.

Ses avantages extérieurs ajoutaient peut-être à sa suffisance ; mais il est curieux de constater qu'à cette époque l'élégance, la beauté même, n'étaient pas rares dans le personnel masculin de l'Opéra-Comique. Il suffit de rappeler Moreau-Sainti, qui avait créé *le Domino noir*, et dont le physique l'emportait de beaucoup sur la voix ; Couderc, à qui les années mêmes n'enlevèrent pas sa réelle distinction ; Mocker, qui causa bien des ravages dans les cœurs féminins et dont les bonnes fortunes auraient pu être comptées par Leporello ; Chollet, un ancien, et Audran, un nouveau, qui ne tenaient pas la dernière place dans cette troupe de jolis hommes ; et nous oublions volontairement des artistes moins célèbres que les précédents, comme Botelli, Grard, Flavio, Puig, assez décoratifs pour ne pas déparer la scène où ils se montraient. De leur côté, les femmes n'étaient pas moins séduisantes : Mme Anna Thillon, de son vrai nom Sophie-Anna Hunt, qui avait épousé M. Claude-Thomas Thillon, artiste musicien et qui, par un exploit d'huissier en date du 17 février 1842, commençait alors une instance en séparation ; Mlle Darcier, que le directeur Crosnier avait remarquée, comme Auber avait remarqué Anna Thillon ; Mlle Capdeville, qui avait épousé M. Horn et plaidait, elle aussi,

contre son mari pour obtenir une séparation, refusée d'ailleurs par le tribunal; Mme Cinti-Damoreau, qui devait connaître aussi les difficultés du ménage; la jolie Mme Potier, Mme Mélotte, Mlle Révilly, Mlle Rouvroy et tant d'autres, qui formaient, au point de vue plastique, un ensemble dont nos théâtres de musique actuels ne nous donneraient point l'équivalent. Il est vrai que jadis à l'Opéra un règlement, bien oublié depuis, obligeait les artistes à remplir certaines conditions physiques. Cherubini se le rappelait sans doute lorsque, directeur du Conservatoire, il vit un jour venir à lui un jeune homme de pauvre mine, qu demandait à entrer dans une classe de déclamation « Qué, qué, qué, fit-il avec ce bégayement qui s mêlait à son accent florentin quand la colère le prenait, toi, au théâtre? toi laid! toi, vilain singe! va-t-en, va-t-en! » Les temps sont changés; aujourd'hui, petits et laids franchissent le seuil du Conservatoire et même celui de l'Opéra.

Auber n'eut point à se fâcher, comme Cherubini, lorsqu'on monta le grand ouvrage de lui qui succéda au *Diable à l'école.* Ce fut l'étoile de la troupe qui parut dans *le Duc d'Olonne*, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et Saintine, joué pour la première fois le 4 février 1842. Roger s'y montra charmant, comme toujours; Henri, Grignon, Mme Anna Thillon et Mlle Révilly le secondèrent brillamment, et Mocker en particulier tint avec une réelle autorité le rôle du duc, « un composé de brusquerie, de sensibilité, de façons cavalières sous la tente et distinguées à la cour, lisons-nous dans un compte-rendu. Trompeur près des femmes, trompé par elles plus tard. Brave soldat, courtisan habile et en somme le meilleur enfant du monde. Toutes

ces nuances ont été saisies avec bonheur par M. Mocker. » Un tel succès ne pouvait donc manquer d'accroître le renom de cet artiste, que sa famille destinait jadis à l'état ecclésiastique et qui certes aurait fait moins bonne figure sous la robe du prêtre que sous le pourpoint du gentilhomme. Quant à la pièce elle-même, elle n'était pas sans présenter, au second acte, quelques analogies avec *les Visitandines* de Picard et Devienne (1792) ; on y rencontre le plaisant contraste des nonnes et des soldats qui, n'étant pas tombé, comme depuis, dans le domaine de l'opérette, offrait encore quelque saveur au goût du public ; bref, elle fut écoutée avec un certain plaisir et fournit une carrière honorable. Rappelons comme curiosité que le titre n'en avait pas été choisi sans peine. Au tableau des répétitions on afficha successivement *le Duc*, *le Duc d'Ossonne*, *le Duc d'Ossonnes*, *le Duc d'Ossoles*, enfin *le Duc d'Olonne*. Le second de ces noms appartenait à une famille existant alors et désireuse de ne point être mise en scène : de là, cette série de variantes.

Dix jours après l'apparition de la nouvelle pièce, qui n'obtint en définitive que 45 représentations, son auteur fut investi des plus hautes fonctions auxquelles un compositeur puisse prétendre. Cherubini, âgé alors de 82 ans, avait demandé sa retraite ; la place de directeur du Conservatoire devenait vacante ; Auber l'obtint sans difficulté. Un seul concurrent eût pu lui être opposé ; Berton. Le 14 février, jour de l'installation officielle, bien des yeux en effet se tournèrent vers lui ; mais l'auteur de *Montano et Stéphanie* ne voulait ni ne pouvait accepter ; il avait non seulement la vieillesse, mais les infirmités de la vieillesse. Professeur de composition, c'est à peine s'il

pouvait parfois se rendre rue Bergère; le plus souvent ses élèves venaient prendre leurs leçons chez lui; et comment les recevait-il? Un témoin oculaire nous l'a raconté depuis : en robe de chambre, la tête enveloppée d'un vaste foulard et assis... dans un bain! Un tel directeur eût manqué de prestige.

Auber se trouvait encore dans toute la force de l'âge et presque à l'apogée de sa gloire. L'Opéra-Comique lui devait quelques-uns de ses plus grands succès, et son répertoire éclipsait celui de tous ses rivaux. En cette année 1842, par exemple, cinq de ses pièces tinrent l'affiche, *le Duc d'Olonne*, avons-nous dit, 45 fois, *le Domino noir* 58, *le Concert à la Cour* 24, *les Diamants de la Couronne* 12, *l'Ambassadrice* 2; en tout 141 représentations sur 348, soit exactement les deux cinquièmes. Que de cris s'élèveraient aujourd'hui si, en dépit de son talent et de sa renommée, le directeur du Conservatoire s'imposait ainsi et voulait accaparer un théâtre à son profit! On était plus docile alors, et l'on s'inclinait respectueusement.

Cette discipline, on la devait en partie à l'administration sévère et ferme de Cherubini, qui ne jouit pas longtemps d'un repos noblement gagné. Un mois après avoir été remplacé, le 15 mars, il s'éteignait, ayant conservé jusqu'à la fin sa raison, sa volonté, son activité même, car il composait encore toutes les leçons de solfège données aux examens et aux concours; de sa main, si tremblante qu'elle fût, il traçait les sujets de fugue destinés aux concurrents qui entraient en loge; enfin, dans les premiers jours de janvier 1842, c'est-à-dire deux mois avant sa mort, il écrivait son dernier ouvrage, un *canon* pour Ingres,

l'ami qui avait immortalisé ses traits dans un de ses portraits les plus fameux.

Avec Cherubini disparaissait un auteur applaudi souvent au temps où l'Opéra-Comique s'appelait Feydeau, un théoricien devant la science duquel se courbait même Beethoven, qui lui envoya, avant de la publier, sa grande Messe en *ré*, demandant, disait-il, son avis « au plus grand compositeur de notre époque », un maître enfin auquel on ne pouvait reprocher que son mauvais caractère et son humeur acariâtre. Aussi, parlant de lui, Richard Wagner disait-il, non sans raison : « Cet homme n'a fait que des chefs-d'œuvre, et il n'a que des ennemis ! » Berlioz ne pensait point différemment, et il dut voir sans regret le cercueil mené en grande pompe au cimetière du Père-Lachaise. Plusieurs discours furent prononcés sur la tombe ; mais, par une ironie du sort digne d'être notée, une pluie torrentielle accompagnée de grêle éclata tandis que les orateurs chantaient les louanges du défunt : il semblait que, même après sa mort, Cherubini voulait encore être désagréable à ceux qui l'approchaient.

Cependant, l'Opéra-Comique poursuivait paisiblement le cours de ses reprises, afin d'alimenter son répertoire en l'absence de nouveautés. C'est ainsi que nous rencontrons :

Le 7 février. — Adolphe et Clara, de Dalayrac, trois représentations.

Le 21 février. — Le Concert à la Cour ou la Débutante, un petit acte d'Auber, avec paroles de Scribe et Melesville, qui remontait au 3 juin 1824, et dont il n'est resté qu'un air, chanté parfois dans les concerts : « Entendez-vous au loin l'archet de la folie ! » Il paraît qu'un des personnages de la pièce, le perfide

et cauteleux Astuccio, avait été dessiné d'après nature, et représentait... le compositeur Paër. Ce serait une petite vengeance qu'auraient exercée les auteurs, et à laquelle le bafoué même ne pouvait trouver à redire, car il avait, lui aussi, la dent acérée et n'épargnait point les autres. Par exemple, il assistait un soir, en compagnie de Rossini, à la première représentation d'un ouvrage, peut-être bien d'Auber justement. La pièce marchait assez allègrement, lorsque tout à coup certain morceau manqué changea les dispositions du public et fut accueilli par un silence glacial. Une seule personne battit des mains, Paër. « Pourquoi donc applaudissez-vous ce morceau? demanda Rossini : il est mauvais. — C'est que, répondit Paër, j'ai peur qu'on ne le coupe ! »

Le 25 février. — Le Domino noir, avec Madame Rossi-Caccia jouant pour la première fois le rôle d'Angèle dans cette soirée, qui, donnée à son bénéfice, produisit 4,670 francs de recettes.

Le 5 mars. — Une Heure de mariage, aimable petite pièce en un acte, de Dalayrac, qui avait été représentée primitivement à Feydeau, le 20 mars 1804, et qui devait être reprise de notre temps à la Gaîté, lorsque M. Vizentini essaya d'y ressusciter le Théâtre Lyrique. Si simple que fût le libretto d'Etienne, il avait sans doute quelque fraîcheur, puisqu'un chanteur-compositeur s'avisa d'en récrire la musique, et produisit son œuvre, en février 1865, au théâtre de Strasbourg où il était engagé alors comme ténor : ce chanteur s'appelait Warnots.

Le 7 avril. — Les Deux Journées, comédie lyrique en trois actes datant du 16 janvier 1800, un des grands succès de Feydeau, comme aussi l'un des meilleurs ouvrages de Cherubini. Cependant, la pauvreté du

poème de Bouilly fait depuis longtemps écarter cette pièce de la scène française, et c'est l'Allemagne qui, plus hospitalière, l'a recueillie et adoptée sous le nom de *der Wassertrœger* (le Porteur d'eau.) Chaque année, une ville ou l'autre la remet au répertoire et lui maintient sa popularité. Deux faits, au besoin, attesteraient l'importance de l'œuvre et l'estime en laquelle nos voisins l'ont toujours tenue. Six ans après son apparition en France, non seulement on la jouait en Allemagne, mais encore on lui avait donné une *suite* sous le titre de *Michéli et son fils*, représentée à Hambourg avec la musique d'un certain Clasing. Plus tard, un autre compositeur, mais célèbre celui-là, Weber, l'auteur du *Freischütz*, ne dédaigna pas d'en retoucher l'orchestration, c'est-à-dire d'y ajouter à certains endroits des trombones, comme il en fait mention lui-même dans son *Journal intime* à la date du 6 janvier 1820, le jour même de la représentation à Dresde. Lorsqu'il fut question de reprendre à Paris *les Deux Journées*, on proposa d'accepter cette addition ; mais Cherubini refusa et répondit nettement que, s'il avait voulu mettre de nouveaux instruments dans son ouvrage, il l'aurait fait lui-même.

Au reste, il n'était pas de ceux à qui l'on donnait des ordres, ni même des conseils. Il commandait, et voulait qu'on lui obéît. Il tint, par exemple, à ce qu'Henri prît le rôle de Mikéli, créé par Juliet ; l'administration voulait un autre interprète, et son obstination fut cause qu'il n'assista pas à cette reprise si longtemps retardée : la mort était venue trois semaines trop tôt. Au lendemain de ce deuil, la représentation eut alors un caractère de solennité, presque d'apothéose. Son buste fut couronné sur la

scène ; Henri et Moreau-Sainti récitèrent deux pièces de vers composées en son honneur, la première par Emile Deschamps, la seconde par Bouilly, l'auteur du poème des *Deux Journées*, aimable et bon vieillard qui ne put survivre aux émotions de cette soirée et suivit de près son collaborateur dans la tombe. Enfin, tous les artistes se réunirent sur la scène pour chanter le fameux chœur de *Blanche de Provence* : « Dors, cher enfant, tendre fleur d'espérance ! » A ces regrets publiquement manifestés l'Institut ne manqua pas de s'associer : la section musicale décida qu'il ne serait pourvu que six mois plus tard au remplacement de Cherubini et que jusque-là le fauteuil demeurerait vacant, comme il l'était demeuré jadis après la mort de Boieldieu. En fait, l'élection du successeur n'eut lieu que le 19 novembre suivant : Onslow fut choisi par 19 voix contre 17 données à Adolphe Adam.

Après *les Deux Journées*, une reprise est encore à signaler, à la date du 18 mai, celle de *Jeannot et Colin*, trois petits actes que nous retrouverons encore plus d'une fois et qui servirent alors de rentrée à deux vieux serviteurs de l'Opéra-Comique, Chollet et Mlle Prévost; pendant quinze mois ils avaient quitté Paris, jouant en province et à Bruxelles. Revenus au bercail, ils y trouvèrent bon accueil, ainsi que la pièce elle-même, pour laquelle on avait craint cependant « des formes vieillies, une grande monotonie de tonalité, et une plus grande indigence d'instrumentation. » Chose curieuse, le critique qui s'exprimait ainsi ajoutait que « les opéras de Nicolo ne sont en réalité que des *opérettes.* » Certes, une telle assertion demeure contestable ; mais le mot *opérette* valait d'être noté au passage,

car en 1842, il n'appartenait guère au langage courant.

Le 9 juin. — Une première représentation vint interrompre cette série de reprises qui s'étaient succédé depuis quatre mois : *le Code noir*, paroles de Scribe, musique de Clapisson. Plus d'habileté dans la facture que d'originalité dans les idées, voilà comment pouvait se résumer cet ouvrage en trois actes dont les trente-deux représentations n'ajoutèrent rien au mérite du librettiste et du compositeur. La pièce était de circonstance, si l'on veut, en ce sens que les questions relatives aux colonies préoccupaient alors assez vivement l'opinion; on discutait pour et contre les nègres, et certain livre de M. Schœlcher, relatif à la traite et au droit de visite, faisait l'objet des commentaires de la presse. On ne pouvait donc transporter plus à propos sur la scène une aventure dont les héros avaient dû se barbouiller le visage, sous prétexte de couleur locale. De là ce titre étrange, et, soit dit sans jeu de mots, dépourvu de clarté : *le Code noir!* Comme on le fit observer, *le Code des noirs* aurait mieux convenu à ce drame, dont la donnée provenait d'une nouvelle de Mme Reybaud publiée dans *la Revue de Paris*, et intitulée *l'Epave* : c'est ainsi qu'on désignait « l'esclave qui, n'étant réclamé par aucun maître, revenait de droit au gouvernement, et pouvait être vendu par décision des membres du conseil colonial. » Scribe, au reste, n'y avait pas mis tant de malice ; il lui avait suffi d'exciter « la terreur et la pitié » dans une action qui, par l'absence d'éléments gais, détonnait un peu à l'Opéra-Comique et se serait mieux accommodée d'un Théâtre-Lyrique, s'il avait existé. Or, à cette époque précisément, on s'en occupait, et d'une façon très sérieuse, semblait-il.

Une lettre signée Adolphe Adam, Berlioz, Panseron, Ambroise Thomas, Leborne, Batton, Boisselot, Elwart, Bousquet, Boulanger, Paris et Halévy, le seul de ces jeunes pétitionnaires qui appartînt déjà à l'Institut, était adressée au ministre de l'intérieur, afin de hâter la création d'un théâtre situé boulevard Bonne-Nouvelle : *le second Opéra-Comique* ou *le troisième Théâtre-Lyrique*, comme on le désignait alors. On croyait le tenir, tandis qu'il était loin encore, bien qu'on nommât déjà le futur directeur, M. Roche. Toute cette belle ardeur devait se briser, comme elle se brisera encore, devant l'inertie ou l'indifférence administrative. Etait-ce la crainte d'une concurrence qui redoubla le zèle du directeur de l'Opéra-Comique ? Le fait est, que pour la fin de l'année, nouveautés et reprises se succédèrent à intervalles assez rapprochés.

Le 21 juillet. — *Une bonne fortune* (14 repr.), opéra-comique en un acte d'Alphonse Adam, représenté pour la première fois le 23 janvier 1834, et composé en *huit* jours, nous dit-il dans ses *Mémoires.* Par malheur il a négligé de nous indiquer le nom de ses librettistes, et les historiens n'ont que l'embarras du choix. Dans son livre sur Adam, M. Pougin désigne X., Féréol et Edouard ; dans son *Dictionnaire lyrique*, Clément se contente de Féréol et Mennechet : X. a disparu ! Enfin, les affiches portaient Edouard et Second ! Les deux derniers se confondaient-ils avec les deux premiers sous le masque du pseudonyme ?

Le 9 août. — *Le Petit Chaperon rouge* (11 représentations), charmant ouvrage dont bien des morceaux ont gardé longtemps leur popularité, et dont l'histoire n'est plus à refaire après le livre intéressant de

M. Arthur Pougin : *Boieldieu et ses œuvres*. Ajoutons seulement que cette pièce servit au début de Chollet, lequel parut pour la première fois à l'Opéra-Comique, dans le rôle de Rodolphe, le 23 mars 1825. Rappelons en outre que ce vieux conte de Perrault fournit le texte d'une adaptation anglaise, jouée en cette même année 1842, à Londres, au théâtre de Surrey, avec la musique d'une dame, mistress O' Becket. La gloire de Boieldieu n'en fut point éclipsée et l'ombre du compositeur rouennais ne s'en émut guère du haut des Champs-Elysées, où la flatterie de ses concitoyens l'avait placé. On sait en effet qu'il fut de mode, à une certaine époque, de représenter les grands hommes dans ce paradis païen. On vit, par exemple, *Napoléon aux Champs-Elysées*, *Benjamin Constant aux Champs-Elysées*, etc. De même, il exista un *Boieldieu aux Champs-Elysées*, tableau-vaudeville en un acte de Sewrin, joué à Rouen au théâtre des Arts, le 13 novembre 1834. L'auteur de *la Dame blanche* comptait désormais parmi les heureux béatifiés!

Le 16 août. — *L'Éclair* (5 repr.), autre ouvrage bien connu, dont la vogue ne s'était guère démentie depuis le 30 décembre 1835, où il avait été donné pour la première fois. Conçu à la suite d'un pari, et écrit en quelques jours, *l'Éclair* dut, sans doute à cette circonstance, d'être privé de chœurs. Leur absence faisant gagner du temps au compositeur, au directeur et aux interprètes, Halévy se trouva prêt à temps et gagna l'enjeu. On sait que la partie chorale manque à bon nombre de pièces en un acte; pour les œuvres d'une certaine importance, le fait est plus rare. On trouverait néanmoins à citer *la Servante maîtresse*, *Zémire et Azor*, *les Evénements imprévus*, *l'Ombre*, plus tard *le Rheingold*, *la Walkyrie* et *Siegfried*, c'est-à-dire

les trois premières parties de *la Tétralogie* de Wagner. Ce qu'on sait moins, c'est la diversité des titres sous lesquels la pièce d'Halévy avait été répétée : *le Mari aveugle*, *le Coup de foudre*, *la Femme de l'Aveugle*, *Leone*, et enfin, *l'Éclair*. Ce qu'on ignore surtout, c'est la source où les librettistes, de Saint-Georges et de Planard, avaient puisé leur sujet, ou, du moins, l'idée primitive : dans une vieille farce italienne, tout simplement. Cassandre est oculiste et opère de la cataracte Colombine, dont il est amoureux; l'opération réussit; mais Colombine n'a pas plutôt recouvré la vue qu'elle se jette au cou du beau Léandre et tourne le dos à son sauveur. Ainsi va trop souvent la reconnaissance!

Le 23 août. — Première représentation d'un acte intitulé *le Conseil des Dix*, paroles de Leuven et Brunswick, musique de Girard. Vu le nom de la pièce on pouvait s'attendre à quelque mélodrame bien sombre, où des portes secrètes livreraient passage à des hommes masqués, où le poison et l'épée joueraient un rôle, où l'innocence ne triompherait pas sans lutte. En réalité, il s'agissait d'une intrigue des plus légères, tirée d'un vaudeville récent, *la Gueule du lion*, et ornée d'une musique agréable, mais dénuée de toute personnalité. Vingt-quatre représentations en épuisèrent le succès, et, renonçant désormais à la composition, Girard se contenta de demeurer ce qu'il était alors à l'Opéra-Comique et ce qu'il fut plus tard à l'Opéra, un excellent chef d'orchestre.

Le 21 septembre. — *Polichinelle* (5 repr.), un acte de Montfort, qu'on reprenait de temps en temps; mais il ne faut pas oublier que le compositeur avait épousé la nièce du directeur Crosnier : on ne pouvait

moins faire que de se rendre service en famille.

A cette même date, on lisait dans un journal de théâtre la nouvelle suivante : « *Jocelyn* est en répétition à l'Opéra-Comique ». Une autre fois, la même nouvelle reparaissait, confirmée et agrémentée de piquants détails : « On répète à force *Jocelyn*. Le bruit se répand que, outre les divers mérites de la partition, les chœurs sont d'une facture agréable... ils sortiront de la vieille ornière et contribueront à l'effet des scènes par *une intelligente animation*. Cela se fait depuis longtemps à l'étranger ; nous ne concevons pas comment nos théâtres lyriques se sont laissé arriérer de la sorte, etc. » *Jocelyn*, à l'Opéra-Comique ! en 1842 ! Des indiscrétions de coulisses, mal interprétées, avaient amené ces reportages ; l'action se passait non pas en Savoie, mais en Normandie ; la pièce, débaptisée au dernier moment, s'appelait... *le Roi d'Yvetot*, et le « Josselyn » de Leuven et Brunswick n'avait rien de commun qu'une assonance avec le Jocelyn de Lamartine.

La première représentation eut lieu le 13 octobre, un vendredi ! six ans, jour pour jour, après *le Postillon de Lonjumeau*, donné, lui aussi, le 13 octobre : il fallait, en vérité, ne pas être superstitieux ! Ces trois actes d'Adolphe Adam, joués 24 fois dans l'année, furent accueillis avec faveur par le public, et par la presse surtout, qui ne jeta pas de notes discordantes dans ce concert d'éloges. On constata, il est vrai, que les librettistes « avaient pris textuellement l'idée, l'intrigue, les caractères et la marche d'une pièce jouée au théâtre du Palais-Royal sous le titre de *Rabelais* » ; mais le musicien, dont la partition, en effet, n'était pas sans mérite, ne reçut que des compliments, même de *la Gazette musicale*, avec laquelle

il n'entretenait point précisément des relations d'amitié. Aujourd'hui *le Roi d'Yvetot* n'est plus qu'un nom : Béranger l'a sauvé de l'oubli. L'opéra-comique a passé; c'est la chanson dont on se souvient.

Quinze jours après, le 2 novembre, on donnait pour la première fois un petit acte intitulé *le Kiosque*, paroles de Scribe et Paul Duport, musique de Mazas, un violoniste renommé, qui se faisait entendre dans les concerts et avait ainsi parcouru l'Europe avec des fortunes diverses, mais dont le principal titre aujourd'hui demeure la composition de ses morceaux pour violon, de ses *Études*, principalement, toujours et justement appréciées. A notre époque, on appelle volontiers des *jeunes* les auteurs qui n'ont pas encore été joués. A ce titre seul, Mazas était *un jeune :* il comptait déjà soixante ans et *le Kiosque* était son premier ouvrage dramatique! La pièce elle-même semblait à peine moins vieille que lui, car elle avait passé par les mains de Boieldieu, inspirée par lui, disent les uns, refusée par lui, disent les autres. De toute façon elle était demeurée longtemps sans propriétaire et maître. Le point de départ semblait original, puisqu'on voyait un muet, ou du moins un amoureux se faisant passer pour muet, et traduisant ses pensées avec le secours et le langage du violon. Il fallait pour ce rôle des aptitudes spéciales; elles se rencontrèrent en la personne d'Emon, un chanteur dont la voix était médiocre et qui maniait agréablement l'archet. Son succès personnel fut assez grand, ainsi qu'il le sera toujours, du reste, quand des acteurs jouent en scène un instrument quelconque, harpe, guitare ou simple mirliton, comme dans *les Petits Prodiges*, de M. Emile Jonas. Malgré tout le talent d'Emon, malgré la présence d'un quatuor de

femmes, Mmes Boulanger, Descot, Darcier, Révilly, particularité assez rare dans les ouvrages en un acte, *le Kiosque*, appelé d'abord et plus justement *le Muet*, disparut au bout de 8 représentations. Découragé peut-être par ce premier échec, Mazas ne chercha plus à livrer bataille ; il rentra dans l'ombre et mourut quelques années plus tard, en 1849.

Trois reprises nous restent à signaler :

Le 11 novembre. — *Zampa* (18 repr.), dont le principal rôle avait toujours été joué par son créateur, Chollet, et qui dès lors passa aux mains d'un nouvel interprète, Masset, avec Ricquier, Sainte-Foy, Mmes Rossi-Caccia et Prévost, comme principaux partenaires.

Le 18 novembre. — *L'Eau merveilleuse*, donnée originairement à la Renaissance en deux actes, le 30 janvier 1839, et, pour son nouveau cadre, réduite en un acte par les soins de Struntz, l'auteur d'un *Guillaume Tell...* aquatique, représenté à la salle Ventadour en 1835. La pièce de Thomas Sauvage et Albert Grisar, avait, comme bien on pense, subi de nombreuses modifications, au cours d'un semblable remaniement. Dans la première version, les personnages se nommaient Scaramouche, Tartaglia et Argentine ; dans la seconde, Scaramouche avait disparu pour faire place à Belloni, et l'on avait imaginé un rôle de podestat où Sainte-Foy se montra étincelant de verve et de gaieté. De la distribution primitive, Mme Anna Thillon demeurait seule, et c'est évidemment pour elle qu'on avait songé à cette reprise ; du côté des hommes, Hurtaux et Féréol avaient été remplacés par Henri et Mocker. Le succès se traduisit par 19 représentations en six semaines.

Avec *la Double Échelle*, remontée le 24 novembre e

jouée trois fois, se termine cette revision chronologique de 1842, dont le bilan sommaire peut se dresser de la façon suivante :

En 1841, 773,603 fr. 95 c. de recettes, avec 354 représentations.

En 1842, 656,143 fr. 55 c. avec 348 représentations.

Soit une différence notable, au détriment de la deuxième année.

Trente-six pièces avaient paru sur l'affiche, dont six nouveautés, trois en trois actes, et trois en un acte, total douze actes ; et douze reprises, cinq en trois actes et six en un acte, total vingt-et-un actes.

Dans la première catégorie de ces ouvrages, un seulement avait obtenu un franc succès, *le Diable à l'École*, et deux avaient reçu un honorable accueil, *le duc d'Olonne* et *le Roi d'Yvetot ;* dans la seconde catégorie, *l'Éclair*, *le Domino noir*, *Jeannot et Collin* et *Zampa* méritaient seuls d'être tirés hors de pair avec les autres pièces du répertoire courant, *Richard Cœur de Lion*, *Jean de Paris*, etc. Les autres reprises, comme celle du *Concert à la Cour*, *une Heure de mariage*, *les Deux Journées*, *une Bonne Fortune*, *le Petit Chaperon rouge*, n'avaient eu qu'un succès de curiosité.

Pour terminer cette revue d'ensemble, notons trois représentations extraordinaires : la première, le 25 février, au bénéfice de madame Rossi-Caccia, avec *le Domino noir*, un intermède musical, et *Michel et Christine ;* la seconde, le 19 mars, au bénéfice de la Caisse de secours des auteurs dramatiques, avec *la Sœur de Jocrisse* et *Japhet ou la Recherche d'un Père*, et produisant une recette de 4,088 francs ; la troisième, le 22 octobre, au bénéfice de Mme Dorval, qui joua le rôle de Phèdre. Le deuxième acte de

Richard Cœur de Lion interprété par les artistes de l'Opéra-Comique, le quatrième acte de *la Favorite* par les artistes de l'Opéra, et *Passé minuit*, par les artistes du Vaudeville, complétaient le programme de ce spectacle, qui rapporta 6,881 francs, la plus forte recette de l'année.

Quant au mouvement du personnel, il fut des plus restreints. Une seule artiste se retira provisoirement, Mme Henri Potier, dont le mari était accompagnateur au théâtre et vit ses fonctions passer entre les mains, autrement dit, sous les doigts de Garaudé et Vauthrot. Pour compenser cette perte, on gagnait Flavio Puig, qui débuta le 13 janvier dans *Richard*, puis dans *Jean de Paris*, mais quitta l'Opéra-Comique bientôt après ; Mme Charles Martin, de son vrai nom Mme Charlet, qui ne fit que passer dans le rôle d'Olivier de *Jean de Paris ;* Mlle Denaux, une jolie personne, qui venait du Palais-Royal, où elle avait joué sous le nom de Fanny, et qui parut à son avantage le 7 mai dans *le Châlet*. La plus précieuse conquête, et de beaucoup, fut celle d'Audran, qui chantait précédemment à Lyon, et qui, le 7 mai, sous les traits de Georges, de *la Dame blanche*, débuta très brillamment ; fin chanteur, adroit comédien, il devait compter parmi les fidèles serviteurs de la salle Favart.

L'année 1843 s'ouvre par un nouveau succès d'Auber. La fortune se montrait constante : et, dans son compte-rendu de *la Revue et Gazette musicale*, Henri Blanchard pouvait se livrer aux douceurs de la métaphore en signalant cette partition du maître, laquelle, disait-il, « ajoute une feuille de plus à la couronne déjà si touffue qu'il s'est tressée par ses nombreux ouvrages. » Un autre critique s'exprimait

ainsi : « En applaudissant à ses mérites, le public de ce théâtre continue des relations qu'il ne verrait cesser qu'avec un extrême chagrin : c'est un hymen spirituel. »

Ah ! qu'en termes galants ces choses-là sont dites !

Le fait est que, représentée pour la première fois le 16 janvier, *la Part du Diable* eut ce qu'on appelle une excellente presse, et ses trois actes furent l'objet des commentaires les plus flatteurs.

On goûta le poème, en particulier, d'autant mieux qu'on le connaissait davantage. L'idée première n'en appartenait pas à Scribe et la donnée ressemblait fort à celle de *Dominique le possédé*, comédie en trois actes par d'Epagny, jouée au Théâtre-Français avant que son auteur prît la direction de l'Odéon. En outre, *la Part du Diable*, répétée d'abord sous le nom de *Farinelli*, procédait quelque peu d'un vaudeville en deux actes de Saint-Georges et de Leuven, intitulé précisément *Farinelli* et joué au Palais-Royal ; le principal rôle, comportant même une partie musicale, avait eu alors pour interprète Achard, dont le fils, à son tour, devait paraître, en 1868, dans *la Part du Diable*.

Somme toute, le livret n'est pas ennuyeux, et l'on prendrait encore peut-être aujourd'hui quelque plaisir aux aventures du faux diable et de son naïf compagnon, ce Rafaël à qui tout réussit et qui ose tout entreprendre, fort de l'idée qu'un pouvoir magique le protège, cet ancêtre à quelques égards de Tartarin faisant sans crainte l'ascension de la *Jungfrau*, parce qu'il croit au fonctionnement d'une société chargée de préserver les voyageurs de tout accident. Mais l'heure présente ne semble pas favorable à une re-

prise de cet ouvrage qui s'est maintenu au répertoire des opéras allemands, soit sous son titre exactement traduit *Teufels Antheil*, soit sous celui de *Carlo Broschi*. La dernière remonte à vingt-quatre ans déjà : C'était en 1868, et *la Part du Diable* eut pour interprètes Mmes Brunet-Lafleur (Carlo), Belia (Casilda), MM. Achard déjà nommé (Rafaël), et Gailhard (Ferdinand VI), qui depuis lors a changé de sceptre et gouverné un théâtre au lieu d'un royaume.

CHAPITRE IV

PREMIER CHANGEMENT DE DIRECTION

La Sirène.
Reprises du *Déserteur*, du *Délire*, d'*Une folie* et de *Monsieur Deschalumeaux.*

(1843-1845).

L'ouvrage de Scribe et d'Auber n'avait guère rencontré qu'un détracteur en la personne de Castil-Blaze. Mais le motif en était assez peu honorable, s'il est vrai que *la France musicale*, où parut sa prose, se vengeait ainsi de M. Troupenas, éditeur des œuvres d'Auber, lequel avait cessé de payer 200 francs par mois audit journal pour les annonces de ses publications. Ces sortes de marchés n'étaient pas rares, et, dans les comptes de l'Opéra pour cette époque, on trouve à l'article *dépenses* une subvention accordée à certain journal sous forme de *quatre-vingts* abonnements ; l'abonnement coûtait 52 francs ; c'était donc une rente annuelle de 4,160 francs servie par l'administration à seule fin d'entendre chanter ses louanges ; le journal ne coûtait guère plus à son directeur. Bien plus, le gouvernement lui-même conseillait parfois de tels procédés, et les archives de ce théâtre ont gardé la lettre bien curieuse d'un ministre écrivant

au directeur qui s'était plaint de l'hostilité de certaine feuille. Son Excellence reconnaissait qu'il fallait faire cesser une campagne qui menaçait de déconsidérer un établissement subventionné par l'Etat, et une somme de 1,500 francs était mise à sa disposition pour être distribuée suivant les besoins.

Il faut espérer que les temps sont changés. Si les journalistes ont plus de désintéressement, ils ont aussi plus d'amour-propre, et le plus humble d'entre eux s'épargnerait l'étrange aveu que le même Castil-Blaze faisait à ses lecteurs le 22 janvier 1843 : « Je m'honore du titre d'imbécile, et je travaille, même *à la sourdine*, à conquérir le titre d'idiot. » — « Supprimez *à la sourdine !* » répondit un confrère, et les adversaires n'allèrent point sur le pré pour si peu !

La presque unanimité des jugements de la presse se retrouva pour la pièce qui suivit *la Part du Diable*, le 26 janvier, mais en sens inverse : on avait applaudi l'œuvre nouvelle, on blâma la reprise de *Monsieur Deschalumeaux*, opéra-comique en trois actes, paroles de Creuzé de Lesser, musique de Gaveaux, joué au théâtre Feydeau le 17 février 1806. « Vieille pièce et musique vieille, dirent les plus indulgents. » Solié, Chenard, Paul, Lesage, Juliet, Baptiste, Fromageat, Mlle Pingenet et Mme Scio avaient imposé au public, lors de la création, cette espèce de vaudeville, peu chargé de musique, mais bourré de situations ultra-bouffonnes qui en font le type des *pièces à voyages* plus ou moins accidentés. Leurs successeurs, Mocker, Ricquier, Moreau-Sainti, Grignon, Emon, Daudé, Palianti, Mlle Prévost et Mme Félix Mélotte jouèrent cette farce avec une absence de conviction qui ne pouvait que la rendre fort maussade. A part Mocker,

écrivait un critique, tous ont l'air de porter le diable en terre. « De pareils interprètes assombriraient le soleil, et *Monsieur Deschalumeaux* n'a pas même assez d'huile dans sa lampe pour entretenir une veilleuse. »

Puissent tant de plaisanteries
Passer à votre tribunal ;
On doit excuser les folies,
Quand on les fait en Carnaval !

disait le héros de la pièce dans son couplet au public. La presse, trop sévère, de 1843 répondit que cette œuvre, soi-disant de carnaval, était de celles auxquelles « on ne peut rire sans une alarmante disposition à la gaieté. » Elle obtint cependant 31 représentations ; mais lorsqu'elle disparut, ce fut définitivement : *Monsieur Deschalumeaux*, un instant rappelé à la vie, refit comme dernier voyage celui du cimetière, et, cette fois bien enterré, il ne revint plus.

Le 3 février, il en fut de même, ou à peu près, des *Deux Bergères*, opéra-comique en un acte, paroles de Planard, musique de M. Ernest Boulanger. Vingt-et-une représentations mesurèrent l'existence de cette petite pièce, qui aurait pu s'appeler *la Suite d'un bal masqué*, comme la comédie de Mme de Bawr, à laquelle elle ressemblait d'ailleurs. L'histoire de ce jeune militaire, *intrigué* par deux bergères dont l'une est sa fiancée, l'autre une espiègle amie, fournissait la matière d'un agréable quiproquo ; Planard l'avait traitée avec esprit, M. Boulanger avec grâce et mesure ; quant au rôle de la marquise, il avait trouvé une interprète dont le dévouement se devine : c'était la mère du compositeur !

Signalons, à la date du 27 mars, une reprise du

Postillon de Lonjumeau, ouvrage trop connu pour arrêter longtemps l'attention du lecteur. Constatons seulement que le rôle de Chapelou fut et resta, comme on dit vulgairement, *le cheval de bataille* de Chollet. Ce chanteur l'avait créé à l'Opéra-Comique en 1836, et le jouait encore au Théâtre-Lyrique en 1853, toujours avec succès, et près de vingt ans après ! Rappelons enfin que *le Postillon de Lonjumeau* a franchi le Rhin depuis longtemps, et que là-bas, comme ici, ce joyeux personnage a connu la popularité. Pendant la guerre de 1870, les Allemands occupèrent Lonjumeau ; la célèbre enseigne, qui portait le titre de la pièce d'Adam, fut décrochée avec soin, *par ordre*, et placée par les vainqueurs, comme butin, parmi les dépouilles opimes qu'ils rapportèrent en leur pays.

Un larcin d'une autre espèce attendait l'ouvrage en trois actes que nous rencontrons à l'Opéra-Comique le 20 avril : *le Puits d'amour*. Scribe et de Leuven en avaient écrit les paroles, et il ne fallait rien moins que leur surprenante habileté pour oser présenter au public un puits, machiné comme une armoire de féerie, où les amoureux désespérés peuvent piquer une tête sans se faire de mal, car ils tombent sur des coussins et se trouvent transportés dans un palais souterrain que le roi d'Angleterre destine à ses orgies. Ces fantaisies relèvent aujourd'hui de l'opérette ; mais le compositeur, Balfe, témoignait de visées plus hautes. C'était un Anglais qui n'avait rien de la froideur gourmée des gens de son pays ; il aurait passé plutôt pour un Méridional, bruyant, redondant, parlant beaucoup, toujours en train de composer, de chanter, d'accompagner, et sa musique lui ressemblait, tenant le milieu, disait un contem-

porain, entre celle de Donizetti et celle d'Adam.

Le Puits d'amour, répété sous le nom de *Géraldine*, était son premier essai théâtral en France ; on ne connaissait guère de lui jusque-là que des romances; aussi considérait-on volontiers son genre de talent « comme celui d'un compositeur de salons plutôt que d'un homme appelé aux succès dramatiques. » Ce fâcheux pronostic ne l'empêcha pas d'écrire pour Paris deux opéras-comiques que nous retrouverons par la suite, et un opéra, *l'Étoile de Séville* (17 décembre 1845), plus, de nombreux ouvrages pour l'Angleterre, dont le plus connu et le meilleur est à coup sûr *The Bohemian Girl* (la fille de Bohême), joué à Londres, non pas en 1844, comme l'indique le dictionnaire de Clément, mais en 1843, puis à Hambourg, sous le titre de *la Gitana*, à Vienne sous celui de *die Zigeunerin*, à Paris enfin, sous celui de *la Bohémienne* et seulement en 1869 au Théâtre-Lyrique. Balfe, dont la fille, morte en janvier 1871, avait chanté jadis, puis épousé, après divorce, le duc de Frias, Balfe, qu'on connut tour à tour chanteur, directeur, accompagnateur et compositeur, finit par conquérir en Europe une sorte de célébrité ! En revanche, à Paris, la déveine le poursuivit, et il ne put jouir en paix du seul succès vraiment populaire d'une de ses mélodies. C'était justement un air du *Puits d'amour*:

Le temps emporte sur ses ailes
Les chagrins prompts à s'envoler !

Un plagiaire s'en empara et le répandit plus tard sous le nom de *la Rose des champs;* ce refrain eut ainsi l'honneur de figurer dans bon nombre de vaudevilles, et son véritable auteur eut la malchance de n'en tirer ni gloire ni profit. Le pauvre homme, sans

doute, n'avait pas assez pris de précautions pour faire garantir ses droits : on ne s'avise jamais de tout !

Ainsi parlait Sedaine, ainsi chantait Monsigny, dans l'opéra-comique de ce nom qu'ils avaient donné à la foire Saint-Laurent, le 14 septembre 1761. L'étonnement fut général de voir reparaître, le 28 avril 1843, cette vieille comédie avec musique nouvelle de M. Lefèvre, décrétait l'affiche, en réalité de Génin. Ancien élève de l'École normale, professeur à la Faculté des Lettres de Strasbourg, ce savant passait pour un homme de grande valeur, mais pour un médiocre musicien, et il avait fallu la haute intervention d'un ministre, alors tout-puissant, Villemain, pour lui ouvrir les portes de la salle Favart. Mal lui en prit d'abord, car il ne fut épargné ni de la presse ni du public. Son petit acte, c'était un recueil de ponts-neufs, rapprochés et instrumentés tant bien que mal, c'est-à-dire plutôt mal que bien. En *quatre* représentations son sort se trouva définitivement réglé, et le compositeur-amateur fut renvoyé pour toujours à ses chères études ; mais il eut soin de se venger avant de partir. *La Revue et Gazette musicale* s'était permis d'élever des doutes au sujet de l'érudition littéraire de Génin ; elle l'avait ridiculisé tant et si bien que, traduit devant le tribunal pour cause de diffamation, le directeur Maurice Schlesinger se vit, après appel devant la cour, condamner à 500 francs d'amende et 1,000 francs de dommages et intérêts. *On ne s'avise jamais de tout* avait ainsi rapporté tout de même des droits d'auteur ; seulement c'était un journal, et non le théâtre, qui les avait payés.

Angélique et Médor, voilà un titre qui sembait annoncer des héros de l'Arioste ; mais le librettiste, Sauvage, avait ajouté : *opéra bouffon* en un acte, ce

qui rassurait le spectateur; il s'agissait en effet d'une comédie *à poudre*, comme on dit au théâtre, et la scène se passait entre comédiens, dans le cabinet du régisseur de l'Opéra. M. Ambroise Thomas avait écrit la musique de cette petite pièce, jouée le 10 mai, bien oubliée depuis, et tenant peu de place en somme dans l'œuvre de son auteur. Elle obtint 22 représentations, ce qui équivalait à un succès d'estime.

Une reprise vint interrompre la série des nouveautés : c'était un hommage que l'on voulait rendre à un compositeur dont la personne et le talent étaient également dignes de respect, un maître à qui le succès plus que la fortune avait souri, Berton, alors vieux et dans une position voisine de la gêne. Son chef-d'œuvre, *Montano et Stéphanie* (15 avril 1799), lui avait été acheté par un marchand de papier, nommé Deslauriers, et payé de la façon suivante : en argent comptant, 300 francs; en un billet de Berton à Deslauriers échu depuis longtemps, 155 francs; et en partitions de musique à prendre au choix dans le fonds appartenant audit Deslauriers, « pour la somme et jusqu'à concurrence de 545 francs avec la déduction du quart du prix marqué net. — Total 1,000 francs.» Ainsi se traitaient les affaires musicales à la fin du siècle dernier, et l'on conçoit qu'elles n'enrichissaient qu'une des deux parties au contrat; mais Berton était de ceux contre qui la malchance s'acharne. Ce qui s'était reproduit pour un ouvrage se reproduisit pour les autres, avec une variante, il est vrai, mais toujours aussi défavorable aux intérêts matériels du compositeur. C'est Adolphe Adam qui, dans ses *Derniers Souvenirs d'un Musicien*, a raconté cette navrante histoire.

« Vers 1820, Berton, voyant son répertoire presque

délaissé et se trouvant pressé par un besoin d'argent, en abandonna le produit à perpétuité aux sociétaires de l'Opéra-Comique, moyennant une rente viagère de 3,000 francs. On vit alors ce répertoire se rajeunir et ne plus cesser de figurer sur l'affiche. Mais la Société fit faillite en 1828 ; la rente fut anéantie et le répertoire du pauvre musicien avait été tellement usé par les sociétaires qu'il n'était plus exploitable. »

Les années passèrent, laissant ainsi dans l'ombre cet artiste que ses contemporains qualifiaient d'illustre, et qui se débattait contre la misère. Sans cesse on parlait de reprendre un de ses grands ouvrages, *Aline* ou *Montano et Stéphanie*. Toutes ces belles promesses aboutirent péniblement, le 26 mai, à une reprise du *Délire ou les Suites d'une erreur*, opéra-comique en un acte. C'était moins une pièce, au sens ordinaire du mot, qu'une sorte de monologue entrecoupé par des conversations. Le librettiste, Reveroni Saint-Cyr, avait eu jadis grand'peine à la faire recevoir ; six fois de suite il dut subir un refus ; il fallut pour l'emporter que Gavaudan, en vue duquel le rôle avait été écrit, se fâchât, déclarant qu'il quitterait le théâtre si l'on ne jouait *le Délire*. — « Eh bien, joue-le donc et sois sifflé », lui répondirent ses camarades. Il le joua enfin le 6 décembre 1799, et obtint un succès colossal, un succès tout à fait en harmonie avec le titre de la pièce. Il n'en fut pas de même lors de la reprise de 1843, bien que la répétition générale eût valu à Berton une touchante manifestation de sympathie. Malgré le talent de Duvernoy, un artiste intelligent et consciencieux, qui rentrait à l'Opéra-Comique après une assez longue absence, *le Délire* fut joué non pas cinq ou six fois, comme le dit

Adolphe Adam, mais tout simplement *quatre*. L'échec était complet et dut contribuer encore à hâter la fin du pauvre Berton, qui mourut l'année suivante; il n'avait pas eu la consolation suprême d'un dernier succès.

A part cette triste reprise, l'histoire du théâtre, depuis mai jusqu'à septembre, se borne à ce qu'on peut appeler le mouvement du personnel, c'est-à-dire les entrées et sorties des artistes. Au commencement de l'année, l'Opéra-Comique avait fait trois bonnes recrues : Mlle Masson (élève de Duprez), qui débuta le 22 janvier dans Camille de *Zampa*, comédienne médiocre, mais chanteuse à la voix étendue; M. Renault, qui débuta le 1er février dans Gaveston de *la Dame Blanche*, basse chantante venue de province et favorablement accueillie ; enfin et surtout, Mlle Lavoye, qui débuta le 7 avril, dans Henriette de *l'Ambassadrice*. Elève de Mme Damoreau et de Morin au Conservatoire, où elle avait obtenu le premier prix d'opéra-comique en 1842, Mlle Lavoye manquait un peu de force et d'éclat, mais elle rachetait ce défaut par le goût et la pureté de son style ; presque tout de suite les rôles les plus difficiles lui furent confiés; à la fin de l'année elle jouait Carlo Broschi de *la Part du Diable* et Angèle du *Domino noir ;* désormais elle comptait parmi les premiers et les plus zélés serviteurs de la maison.

Puis nous rencontrons une série de nouveaux artistes, dont la plupart ont laissé peu de trace et parfois même n'ont joué qu'un soir, celui de leur début :

13 mai, M. Deslandes (Florestan de *Richard Cœur de Lion*), qui reparaissait sur le théâtre auquel il avait appartenu.

26 mai, M. Duvernoy (Murville, du *Délire*), qui, lui aussi, revenait à l'Opéra-Comique après l'avoir quitté pour être directeur de théâtre à Gand et en Italie.

10 juin, M. Dunan (Max du *Chalet*), débutant qui faisait ses premiers pas sur la scène et obtint, comme basse chantante, un succès honorable.

12 juin, Mme Malivert (Jenny de *la Dame Blanche*), jolie femme venue de province, où elle ne tarda pas à retourner.

22 juillet, M. Carlo (Georges de *la Dame Blanche*), qui, en sortant du Conservatoire, où il avait obtenu en 1840 le 2e prix d'opéra-comique, avait débuté à l'Opéra, et quitté ensuite Paris pour la province sans succès nulle part.

7 août, Mlle Petipa (Isabelle du *Pré aux Clercs*), sœur du célèbre danseur de l'Opéra, agréable cantatrice, mais comédienne inexpérimentée, qui n'avait jusque-là chanté que dans les concerts.

18 août, Mlle Recio (Charlotte de *l'Ambassadrice*), transfuge de l'Opéra, où elle n'avait pas réussi, échouée à l'Opéra-Comique, où elle ne réussit pas davantage.

26 aout, Mlle Sarah (Isabelle du *Pré aux Clercs*), qu'il ne faut pas confondre avec la sœur de Rachel, Sarah Félix, qui avait obtenu le second prix d'opéra au Conservatoire en 1842. Cette autre Sarah, qui avait paru dans les rôles secondaires à l'Opéra, se trouva mieux à sa place à l'Opéra-Comique, où elle se montra du moins satisfaisante.

Jusqu'à la fin de l'année nous ne trouvons plus que trois débutants : M. Corradi, qui paraît le 6 novembre dans Frontin du *Nouveau Seigneur*, chanteur venu de l'étranger et pour qui cette soirée demeura sans

lendemain; puis deux lauréats du Conservatoire : le 25 septembre. Mlle Zévaco (Jenny de *la Dame Blanche*), élève de Mme Damoreau et de Morin, qui avait obtenu un accessit de chant et un accessit d'opéra-comique au concours de 1843 ; le 6 décembre, M. Giraud (Horace du *Domino noir*), qui avait obtenu le second prix d'opéra-comique au concours de 1842.

A côté de ces nouveaux qui venaient, on peut citer une ancienne qui revenait : Mme Casimir, qui reprit le rôle d'Isabelle du *Pré aux Clercs* le 11 octobre, et se fixa pour quelque temps sur cette scène, d'où le caprice et la fantaisie l'avaient trop souvent éloignée. Ce retour et celui de Mme Henri Potier dans Babet du *Nouveau Seigneur*, le 6 novembre, faisaient une sorte de compensation au départ de trois artistes qui comptaient de beaux états de services, Mlle Descot, Couderc et Mme Rossi-Caccia. Les deux premiers acceptaient des engagements en province ; Couderc d'ailleurs devait bientôt rentrer au bercail; quant à Mme Rossi-Caccia, elle parut pour la dernière fois dans Carlo Broschi de *la Part du Diable*, le 31 août, et partit pour le Portugal. Plus tard, beaucoup plus tard, dans une petite ville de Normandie, un de nos amis rencontra une madame Rossi-Caccia qui tenait une auberge ! C'était bien la cantatrice jadis brillante et fêtée, qui avait gagné tant d'argent, recueilli tant d'applaudissements et attaché son nom à quelques-uns des grands rôles du répertoire de l'Opéra-Comique. Quelles tristes aventures supposait une telle fin? Etait-ce renoncement volontaire ou retraite forcée ? Nous n'avons pu le savoir.

Déjà l'année 1843 touchait à sa fin, et trois ouvrages nouveaux allaient être représentés presque à un mois d'intervalle : *Lambert Simnel*, le 14 septembre ; *Mina*

ou le Ménage à trois, le 10 octobre, et *l'Esclave du Camoëns*, le 1er décembre.

Lambert Simnel, longtemps retardé pour cause d'indispositions d'artistes comme aussi de retouches au poème, car le troisième acte notamment fut refait jusqu'à trois fois, avait pour librettistes Scribe et Mélesville, qui se souvenaient peut-être d'un *Lambert Simnel ou le Mannequin politique*, écrit par Picard et Mazères, et joué avec succès au Théâtre-Français le 26 mars 1827. Quant à la partition composée par feu Monpou, elle avait été achevée par Adolphe Adam. La mort d'un auteur porte le plus souvent un coup fatal à la pièce qu'il laisse en portefeuille. Si l'ouvrage est terminé, il n'en manque pas moins aux répétitions le coup d'œil du maître et ce travail de la dernière heure qui tant de fois a donné aux œuvres leur véritable physionomie; s'il est complété par une main étrangère, il en résulte un *faire* différent qui nuit à l'effet de l'ensemble et déroute le spectateur. Dans le premier cas, *Œdipe à Colone* et *l'Africaine*, dans le second *les Contes d'Hoffmann*, sont presque les seuls ouvrages lyriques posthumes dignes d'être cités comme exceptions à cette règle. Au contraire, *Lambert Simnel* eut le sort habituel, *dix-huit* représentations seulement. Il faut avouer d'ailleurs que le livret semblait peu convenir à la musique. Ce boulanger-pâtissier qui devient général, prend les armes, et, servi par la victoire, se fait proclamer roi, jusqu'au jour où de lui-même il abdique entre les mains du vrai prétendant, fait punir les factieux qui l'avaient poussé au pouvoir et retourne à ses galettes afin d'épouser l'humble Catherine, sa fiancée, ce Lambert Simnel en un mot, dont on retrouve les aventures dans l'histoire d'Angleterre, est un triste héros d'o-

opéra-comique, et Monpou, doublé même d'Adam, n'avait pas réussi à égayer la situation. Aussi les comptes rendus furent-ils généralement sévères; la presse, qui n'avait guère épargné Monpou lorsqu'il vivait, ne le ménagea pas davantage après sa mort. « Ce n'était pas un homme de science, affirmait l'un; il avait quelque fraîcheur dans l'imagination, un certain goût, de l'esprit dans ses compositions, mais ces dernières étaient plus selon la convenance des salons que selon l'exigence de la scène. » C'est, écrivait l'autre, « une partition dont il n'y a à dire, ni bien ni mal, et faite pour maintenir notre jeune école dans l'honnête médiocrité d'où elle semble prendre à tâche de ne pas sortir. Tout cela est convenable et assez bien confectionné pour une postérité de six mois. »

Seul, le bon Théophile Gautier se plut à plaider les circonstances atténuantes, en parlant *à côté* de la question, comme il lui arrivait souvent de le faire sur le terrain de la musique, où il avouait lui-même ne pas marcher avec solidité. Il se souvint du défunt et le fit revivre en quelques traits de plume : « Pendant longtemps, M. Monpou, de même que tous les poètes dont il traduisait les vers (Hugo, Musset, etc.), fut regardé par les bourgeois électeurs et éligibles comme un écervelé, comme un furieux qu'on avait ort de laisser chanter sans muselière. Quand il s'asseyait au piano, l'œil en feu, la moustache hérissée, il se formait autour de lui un cercle de respectueuse terreur; aux premiers vers de *l'Andalouse,* les mères envoyaient coucher leurs filles et plongeaient dans leurs bouquets, d'un air de modeste embarras, leur nez nuancé des roses de la pudeur. » Ailleurs il ajoutait : « Nous ne sommes pas de ceux qui attendent

qu'un homme soit mort pour lui donner du génie : les admirations posthumes nous touchent peu... » Nobles et justes paroles, toujours bonnes à rappeler à tant de critiques pour lesquels, hélas! l'artiste ne compte que le jour où il n'est plus.

Du moins la presse et le public se rencontrèrent-ils pour louer comme il convenait *Mina ou le Ménage à trois*, opéra-comique en trois actes, paroles de Planard, musique d'Ambroise Thomas. « Voici, écrivait un journaliste, sévère habituellement, voici une pièce dans le véritable genre du théâtre où elle a été donnée, un opéra-comique pur sang, qui, indépendamment de son Laruette, de son Lesage, de son comique obligé enfin, offre aussi des personnages qui excitent la gaieté, le rire, mais le rire des honnêtes gens, comme dit Molière dans ses Préfaces, pour dire le rire des gens de goût. » Tous ses confrères s'exprimaient à peu près sur le même ton, sauf peut-être Charles Maurice, qui ne semblait pas compter parmi les amis du compositeur ; en revanche, il trouvait du piquant et de l'originalité à ce livret, qui, sans la prudence de l'auteur, aurait facilement revêtu des couleurs sombres puisqu'on y voyait la trahison d'un séducteur marié, ourdissant une intrigue afin d'avoir une jeune fille, Mina, qu'un homme honnête finit par arracher au danger. Il est certain que les spectateurs prirent goût à la pièce, très agréablement interprétée d'ailleurs; les chiffres le prouvent : elle resta trois années au répertoire, et fut jouée 28 fois en 1843, 21 en 1844 et 7 en 1845.

La représentation de *Mina* avait eu lieu le 10 octobre; 23 jours après, on reprenait *le Déserteur*, et tout d'abord la critique ne manqua pas de discuter si l'on avait eu raison ou tort de réorchestrer le vieil et

toujours charmant opéra-comique de Monsigny et s'il était bien ou mal de faire chanter par un ténor, Roger, le rôle d'Alexis, écrit primitivement pour une basse. En tout cas, le roi Louis-Philippe pouvait se compter parmi les coupables, car il aimait fort ce tableau musical, et c'est sur son ordre formel qu'Adolphe Adam avait dû en opérer le rentoilage. Il est même piquant de rappeler que l'ouvrage avait été dédié à son père par Monsigny, *maître d'hôtel* du duc d'Orléans! Aussi la primeur de cette reprise fut-elle offerte à la Cour, dans le château de Saint-Cloud, le 28 octobre ; pour cette fois, on était revenu aux usages du siècle précédent, alors que très souvent la première représentation d'un ouvrage se donnait à Versailles, devant le roi, avant de se donner à Paris, devant le public. Arrangé ou non, *le Déserteur* est demeuré, du reste, une œuvre accomplie en son genre, et l'on ne saurait relire sans étonnement cette épigramme, parue quelques jours après son apparition :

D'avoir hanté la comédie
Un pénitent, en bon chrétien,
S'accusait et promettait bien
De n'y retourner de sa vie.
— Voyons, lui dit le confesseur,
C'est le plaisir qui fait l'offense :
Que donnait-on? — *Le Déserteur.*
— Vous le lirez par pénitence.

Les Mémoires secrets contiennent une appréciation presque aussi flatteuse : « Le drame en question, ouvrage à prétentions et à très grandes prétentions, n'a même pas eu les suffrages de ces spectateurs indulgents ou d'un goût peu difficile, qui trouvent tout bon

ou du moins se laissent aisément prévenir par le nom de l'auteur. »

Le public de 1843 se montra plus enthousiaste que celui de 1769; il applaudit à cette reprise comme il avait applaudi à celle de *Richard Cœur de Lion*, et ne ménagea point les compliments aux interprètes, Roger et Mme Anna Thillon en tête; des témoins nous ont raconté même que le duo de Montauciel et du grand cousin, au second acte, fut chanté alors par Mocker et Sainte-Foy comme il ne le sera sans doute jamais, et comme il ne l'avait même peut-être jamais été. Depuis, *le Déserteur* s'est maintenu au répertoire, et il y figurait encore deux années avant l'incendie de la salle Favart, plus d'un siècle après que ses juges de la première heure l'avaient condamné!

Moins heureuse fut, le 20 novembre, la reprise d'un autre ouvrage plus jeune que *le Déserteur* mais signé aussi d'un nom illustre. Le talent de Chollet, d'Audran, d'Henri, de Ricquier, de Sainte-Foy et de Mlle Révilly ne put faire agréer longtemps *une Folie*, opéra-comique en deux actes, paroles de Bouilly, musique de Méhul, représenté pour la première fois le 5 avril 1802. Mais le récent ouvrage de M. Arthur Pougin sur Méhul et ses œuvres nous dispense de longs détails sur cette matière. L'auteur est de ceux qui, lorsqu'ils s'attaquent à un sujet, ne laissent rien à glaner après eux, et c'est presque une bonne fortune de pouvoir signaler une petite omission dans un livre d'ailleurs si complet. M. Arthur Pougin paraît croire que la reprise d'*une Folie* en 1843 fut la dernière; il oublie celle de 1874, qui eut lieu à la Gaîté avec Montaubry (Florival), Habay (Carlin), Grivot (Jacquinet), Courcelles (Cerberti), J. Paul (Francisque) et

Mme Perret (Armantine), Offenbach étant alors directeur.

L'année 1843 se termine avec un opéra-comique en un acte de Saint-Georges pour les paroles et de Flotow pour la musique, *l'Esclave du Camoëns*, qui, la veille encore de la première représentation donnée le 1er décembre, se répétait sous le titre de *Griselda*. C'était le début à l'Opéra-Comique de l'auteur de *Martha*; car par une singulière erreur, Fétis indique, comme jouée à l'Opéra-Comique en 1840, une pièce, *le Forestier*, qui ne vit le jour à Vienne que sept ans plus tard.

Etrange coïncidence, le poète des *Lusiades* figurait presque en même temps dans trois théâtres et dans trois pièces différentes : à l'Opéra, on jouait *Dom Sébastien* de Donizetti, où Camoëns était personnifié par Barroilhet ; à l'Opéra-Comique, l'ouvrage de Flotow où Camoëns avait Grard pour interprète ; à l'Odéon, un *Camoëns* de Perrot et Dumesnil ; il avait suffi d'un hasard pour mettre le Portugal à la mode. C'était dans une tragédie de Paul Foucher que de Saint-Georges avait puisé les éléments de son opéra-comique. On y voit Camoëns proscrit et mourant de faim, réduit à vivre des aumônes qu'une jeune esclave, ramenée de l'Inde par lui, recueille en chantant le soir dans les rues de Lisbonne. Le roi de Portugal s'éprend de la belle Indienne, la suit jusque dans la posada où s'était réfugié Camoëns, provoque le grand poëte, puis, dans un élan de générosité, lui rend à la fois sa maîtresse et sa liberté. Dans son compte-rendu, Th. Gautier ajoutait que l'idée de ce livret aurait pu aisément fournir trois actes. C'est là sans doute ce qui décida plus tard de Saint-Georges à en tirer quatre. La version nouvelle de *l'Esclave du Camoëns*

prit nom *Alma l'incantatrice*, et, sous la direction Escudier, parut au Théâtre-Italien le 9 avril 1878, avec Mmes Albani et Sanz, MM. Nouvelli, Verger et Ramini pour interprètes. En un acte la pièce avait réussi; en quatre, elle tomba pour ne plus se relever.

Les premières semaines de l'année 1844 se passèrent sans incidents dignes de remarque, car on ne peut compter comme tel le tumulte produit certain soir par un changement de spectacle : on donna *les Deux voleurs* au lieu de *Mina,* pour cause d'indisposition de Mlle Darcier, et des protestations sérieuses se firent entendre dans le public. En somme, les mécontents avaient tort, puisque l'affiche annonçait la substitution d'une pièce à l'autre. Mais à l'Opéra, quelque temps auparavant, un fait analogue s'était produit, et les choses allèrent plus loin, c'est-à-dire devant le tribunal. Un spectateur se plaignait, en effet, que Marié eût remplacé Duprez dans un ouvrage du répertoire, et il fit à l'administration un procès... que naturellement il perdit. Pareil sort était réservé au dilettante qui protestait contre les coupures faites dans un opéra et réclamait l'intégrité du texte. De tels scrupules l'honoraient sans doute, mais les juges lui donnèrent tort et signèrent du même coup pour les directeurs le droit au *tripatouillage* sans contrôle, sans autre règle que leur fantaisie.

Mentionnons encore en ce mois de janvier la réussite des bals costumés, réorganisés l'année précédente, afin d'avoir le plaisir de citer la réclame suivante, qui fit le tour de la presse et devait émaner de l'administration : « Les bals masqués de l'Opéra-Comique obtiennent beaucoup de succès et fournissent un lendemain toujours agréable et commode, souvent obligè, à certaines aventures très communes

en cette saison. » Si obscure que semble la formule, il est clair qu'elle n'avait rien de commun avec la morale en action. Mais la censure ne s'en alarma pas et réserva toutes ses pudeurs, c'est-à-dire toutes ses sévérités, pour *Cagliostro*, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et de Saint-Georges, musique d'Adolphe Adam, représenté le 10 février. Au lever du rideau, la scène représentait un salon de Versailles, vers 1780, dans lequel les dames faisaient de la tapisserie, en compagnie des seigneurs qui dévidaient des écheveaux de soie et... d'un abbé qui brodait. A la seconde représentation l'abbé dut disparaître, moins heureux que beaucoup de ses collègues tolérés jusqu'alors au théâtre. La suppression du personnage ne changea pas du reste le sort de la pièce, que tout le mérite de Chollet et de Mme Anna Thillon ne put imposer bien longtemps au public. *Cagliostro* ne compte guère parmi les bons ouvrages d'Adam ; il eut le succès qu'il méritait, trente-quatre représentations la première année et une seule l'année suivante.

L'issue de cette bataille n'empêcha pas le compositeur d'être nommé quelques mois plus tard, le 23 juin, membre de l'Institut en remplacement de Berton. Il obtint, au premier tour de scrutin, 17 voix contre 9 données à Batton et 4 à un autre concurrent bien jeune pour se présenter, mais à qui ses succès déjà nombreux assuraient en effet quelques chances, Ambroise Thomas, âgé alors de trente-trois ans. Trente-quatre ans plus tard, un autre *jeune* se présentait à l'Institut et était élu ; il n'avait que trente-six ans : c'était Jules Massenet.

Dans ses *Derniers Souvenirs*, Adolphe Adam a rapporté un trait qui prouve en quelle estime le tenait

celui qu'il devait remplacer. Il s'était présenté à l'élection de 1842 pour succéder à Cherubini, et Berton comptait à ce point sur sa réussite qu'il s'était invité à dîner le lendemain chez son protégé, afin de célébrer la victoire. Onslow fut nommé. « Mon père, raconte l'auteur du *Chalet*, était venu m'annoncer ma défaite, et j'avais pris mon parti très gaiement; mais j'eus le cœur navré quand je vis entrer le pauvre Berton, donnant le bras à mon père, qu'il avait rencontré dans l'escalier... Les deux vieillards se jetèrent à mon cou et me tinrent étroitement embrassé : « Mon pauvre enfant, me dit Berton, je voulais vous » avoir pour confrère ; je ne pourrai plus vous avoir » que comme successeur! » *Un an après*, sa prédiction était accomplie et, si quelque chose pouvait empoisonner la joie d'avoir mon père pour témoin de l'honneur qui m'était conféré, c'était le chagrin de ne l'avoir obtenu qu'aux dépens de la vie de l'homme excellent et célèbre dont je viens d'essayer d'esquisser quelques traits. » Il est singulier toutefois que, dans ce récit, Adam ait ainsi avancé de *deux ans* la mort de son vieil ami, car il ajoute en toutes lettres : « Berton mourut au mois d'avril 1842. » Or, il mourut le 22 avril 1844. Ce qui prouve qu'on peut être comme Adam un homme d'esprit, voire même un homme de cœur, et ignorer l'art de vérifier les dates !

Signalons, le 28 février, la première représentation d'une pièce en un acte, paroles de Scribe et Dupin, musique de Thys, *Oreste et Pylade*. Le titre seul était antique, car la donnée en avait été fournie par un vaudeville de Scribe, *les Inséparables*, joué au Gymnase en 1825. L'adaptation nouvelle ne fit pas plus d'honneur aux librettistes qu'au musicien, prix de

Rome en 1833, et dont on connaissait déjà un acte à l'Opéra-Comique, *Alda* (1835), et un acte à la Renaissance, *le Roi Margot* (1839). Un acte, toujours un acte! Par la suite, il écrivit d'autres ouvrages encore, mais soit fatalité, soit volonté, il s'en tint modestement à cette humble mesure. On lui avait reproché d' « étaler sa science » : c'est un mal passager qui frappe les débutants, et dont le temps les guérit avec le succès; on lui reprocha aussi de manquer d' « invention mélodique », autrement dit d'originalité dans les idées : c'est un mal incurable qui mène aux échecs d'abord, à l'indifférence du public, et finalement à l'oubli.

Tel n'était pas le cas d'Auber, dont l'année 1844 vit encore, comme l'année 1843, un grand et durable succès. *La Sirène*, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, fut représentée le 26 mars, et le 25 janvier 1846 elle atteignait le chiffre, toujours rare alors, de cent représentations. Quarante-huit fois on l'avait jouée sans lever de rideau, ce qui constituait une dérogation aux usages et témoignait d'un grand pouvoir d'attraction sur le public. L'œuvre est assez connue pour ne point mériter de longs développements, car la dernière reprise date du 26 janvier 1887. Tout au plus voulons-nous faire remarquer combien alors, dans les opéras-comiques, le poème dépassait en importance la partition. On s'étonne aujourd'hui de cette facilité de production qui permettait à des compositeurs comme Auber, Adam, Halévy et Ambroise Thomas (c'étaient les quatre grands fournisseurs de l'époque), de servir au théâtre la rente annuelle d'un ouvrage; mais il faut reconnaître aussi que la part réservée à la musique demeurait assez restreinte. La moindre opérette de nos

jours contient plus de vingt morceaux; *la Sirène* en contient treize, dont trois seulement au premier acte. Le librettiste, maître de la situation, étalait sa prose avec complaisance, et semblait faire à son collaborateur l'aumône d'une petite place. Il fallait aussi se contenter de la poésie telle qu'on vous la donnait, et chacun sait que sur ce point Scribe est resté sans rival; on a pu l'imiter, mais non pas l'égaler. Par lui, grands et petits étaient traités pareillement, et Auber devait accepter les vers de *la Sirène*, où tant de perles se rencontrent, depuis l'exclamation naïve de l'impresario Bolbaya :

Espérance nouvelle!
Ce mystère *ambigu*,
En nous emparant d'elle,
Peut nous être connu !

jusqu'à l'appel du même Bolbaya à

La nymphe trop craintive,
Qui, sitôt qu'on arrive,
Disparaît fugitive,
A travers les buissons

moyen piquant sans aucun doute d'échapper aux re cherches indiscrètes. La musique d'Auber effaçait ces taches, ou du moins les dissimulait.

Aujourd'hui les poètes et les compositeurs font mieux; ce sont eux qui le disent; mieux vaut les croire sur parole que de s'attirer leur pitié en les contredisant.

A la *Sirène* succéda toute une série de pièces la plupart ignorées aujourd'hui et victimes, sauf une seule, de l'indifférence du public : *le Bal du Sous-Préfet, les Quatre Fils Aymon, les deux Gentilshommes, la Sainte-Cécile, le Mousquetaire.*

Le premier de ces ouvrages, répété d'abord sous ce titre : *le Jabot,* fut représenté le 8 mai 1844. Les librettistes, Paul Duport et Saint-Hilaire, avaient imaginé une intrigue dont la trame légère convenait plutôt à un vaudeville qu'à cet opéra-comique en un acte : l'action se passait en France et « de nos jours », comme on dit dans l'argot théâtral, fait assez rare dans le répertoire de la salle Favart pour constituer une sorte d'originalité ; on y voyait un vieux rentier se rendant en province pour chercher femme, contrefaisant le sourd afin de mieux découvrir le caractère des demoiselles qui lui sont présentées, cependant revenant bredouille après une suite d'aventures propres à le guérir de ses fantaisies matrimoniales. Ce fut le début et, il faut ajouter, l'œuvre unique d'un compositeur nommé Boilly, fils d'un peintre célèbre. Elève de Boieldieu et de Fétis, prix de Rome en 1823, le malheureux jeune homme avait donc attendu vingt et un ans l'honneur de soumettre au public une partition convenablement écrite, mais assez pauvre d'inspiration, un honnête travail d'écolier. L'issue de cette épreuve le fit rentrer dans l'ombre et méditer désormais sur le néant des récompenses officielles.

Le Bal du Sous-Préfet céda la place aux *Quatre fils Aymon*, de Balfe, qui firent triste figure aux feux de la rampe ; ces nobles chevaliers n'avaient rien de musical, surtout si on se les représente comme Théophile Gautier « en rang d'oignons, revêtus d'un costume qui tient le milieu entre le troubadour et le sapeur-pompier, montés sur quatre chevaux qui lèvent simultanément la jambe gauche de devant et la jambe droite de derrière avec une régularité de perspective tout à fait agréable à l'œil. » Mais, pour

combiner leurs trois actes, de Leuven et Brunswick ne gardèrent des héros légendaires que le nom, et ils inventèrent une fable dont le point de départ n'est point sans analogie avec une ancienne pièce, *le Trésor supposé*, d'Hoffman et Méhul, et une comédie, plus récente et célèbre, *le Testament de César Girodot*. Il s'agit d'interpréter les volontés dernières d'un père qui a laissé pour toute fortune de bons conseils, et on devine que les choses ne s'arrangeraient point aisément si quatre jeunes filles riches ne se rencontraient alors pour faire cesser leur désappointement et offrir aux quatre jeunes gens une agréable compensation. Appelée d'abord *le Baron de Beaumanoir*, la pièce fut représentée le 15 juillet et bien jouée par Mlle Darcier, Chollet, Mocker, Sainte-Foy, plus un débutant remarquable, Hermann-Léon, qui, sous les traits du vieil intendant Yvon, fit applaudir un jeu intelligent joint à une voix agréable, juste et bien posée. Par une coïncidence bizarre, le rôle d'un des quatre fils Aymon était confié à un acteur qui s'appelait Emon. Cette homonymie ne pouvait passer inaperçue, et, comme l'artiste n'avait en somme qu'un médiocre talent, il arriva qu'un spectateur fit rire tout le parterre en disant, assez haut pour être entendu : « Est-ce que ce monsieur a trois frères, montant tous ensemble le même cheval? Dans ce cas je me sauve, car j'en ai trop d'avoir vu celui-là et je crains les autres. » L'opinion de ce spectateur était partagée du reste par quelques auteurs dramatiques; car on raconte que deux d'entre eux, ayant été sollicités de donner à Emon un rôle dans leur pièce, répondirent : « Nous refusons tout net

Emon qu'on nous conseille et non pas qu'on nous loue. »

En son temps, le mot fit fortune. Quant aux *Quatre Fils Aymon*, ils ne réussirent guère plus que *le Puits d'Amour*, la précédente œuvre du même compositeur.

Les Deux Gentilshommes eurent au contraire une heureuse destinée. C'est un petit ouvrage en un acte, dont de Planard avait écrit le livret et dont la mince trame pouvait convenir à ce qu'on appelait alors de la musique « rétrospective », autrement dit : un pastiche. Le compositeur, Justin Cadaux, n'était pas connu à Paris; mais il l'était à Toulouse en Toulousain, où l'on avait joué de lui deux opéras, *Axel* et *la Chasse saxonne.* Dans cette même ville, et précisément en 1844, l'homonyme de l'un de nous, M. P. Soubies, plus tard représentant du peuple, donnait non sans succès un opéra de sa composition, *la Bohémienne.* Cette simple considération suffit à écarter de notre pensée toute allusion ironique et peu respectueuse; mais nous pouvons bien constater que de tout temps il a fait bon venir du Midi pour réussir dans la capitale : Justin Cadaux put le constater à son profit. *Les Deux Gentilshommes*, agréablement représentés le 17 août par Grignon, Sainte-Foy et Mme Casimir dans les principaux rôles, se maintinrent au répertoire l'année suivante, et nous les retrouvons même sur l'affiche en 1863. Ce succès honorable devait plus tard lui rouvrir les portes de l'Opéra-Comique; 1852 et 1853 virent naître, en effet, *les deux Jaket* et *Colette.*

Moins chanceux que Cadaux, Montfort ne réussit guère avec *la Sainte-Cécile*, opéra-comique en trois actes, paroles d'Ancelot et Decomberousse, représenté le 19 septembre. Tous les journaux et le théâtre lui-même avaient annoncé *Sainte-Cécile*, et ce fut la

censure elle-même qui exigea l'addition de l'article, pour bien montrer que la patronne des musiciens ne figurait point en personne dans l'œuvre nouvelle. Cette Sainte-Cécile est un tableau; la pièce, appelée d'abord et plus justement : *Carle Vanloo*, n'offrait rien de religieux en dépit de son titre et formait une comédie d'intrigue dont la musique seule aurait pu justifier l'intérêt. Il n'en fut rien; une certaine habi leté de facture ne saurait compenser la pauvreté des idées.

Bon musicien, mais peu original, Montfort manquait surtout de vigueur et de hardiesse; il rêvait et flânait volontiers, comme ces gens qui attendent moins d'eux-mêmes que du hasard et des autres. Un jour, Théodore Mozin, prix de Rome et professeur au Conservatoire, le rencontre sur le boulevard, allant de-ci de-là, regardant les boutiques en homme désœuvré qui tue le temps. « Eh bien, cher ami, que fais-tu? » lui demande-t-il. — « Moi, répond Montfort, je cherche... l'inspiration. » Noble et vague occupation! Il y a des compositeurs qui la trouvent sans la chercher; d'autres qui semblent dédaigner autant de la trouver que de la chercher; il est arrivé assez souvent à Montfort de la chercher sans la trouver.

La Sainte-Cécile n'avait pas réussi; *le Mousquetaire*, joué un mois après, le 14 octobre, tomba plus lourdement encore : il n'obtint que *trois* représentations. Cette comédie en un acte avait pour auteurs deux frères, Armand et Achille Dartois, qui ne s'étaient pas mis en frais de style et ne craignaient point d'offenser la grammaire, si l'on en juge par ce fragment de dialogue, cet *a parte* confié à la verve de Sainte-Foy : « Comme il a l'air brave! Abordons-le de même! » D'abord intitulée *le Mousquetaire et le Con-*

seiller, la pièce montrait, en effet, ces deux personnages aux prises avec une intrigue amoureuse où le vainqueur final n'était point celui qu'eût souhaité le poète antique ; car ici *la robe* le cédait *à l'épée!* « Sur ce canevas poudré, doré, moucheté, pailleté et un peu collet monté, dit un critique, M. Bousquet a brodé une musique légère, élégante et vive, bien en harmonie avec le poème. » C'était le début au théâtre d'un jeune compositeur qui avait eu le prix de Rome en 1838, un an avant M. Gounod, et qui s'était trouvé par conséquent avec ce dernier à la villa Médicis, où l'on semblait croire à l'avenir de sa carrière musicale. Non seulement Fétis a parlé de lui en termes qui prouvent son estime; mais Fanny Mendelssohn, la sœur du grand compositeur, bonne musicienne elle-même, femme intelligente et d'esprit cultivé, le jugea très favorablement, comme le prouve sa correspondance récemment publiée. Pendant son séjour à Rome elle eut occasion de connaître Bousquet et Gounod, les deux jeunes pensionnaires de l'école française, et, chose curieuse, elle paraît faire plus de cas du premier que du second ! L'avenir a cruellement démenti ses prévisions. L'auteur de *Faust* a sa place marquée dans l'histoire de l'art dramatique au dix-neuvième siècle. Georges Bousquet, après un acte donné le 26 mai 1844 au Conservatoire, dans un exercice d'élèves, et intitulé *l'Hôtesse de Lyon*, après *le Mousquetaire*, si piteusement accueilli, fit de la critique musicale à l'*Illustration* et ne reparut plus qu'au Théâtre Lyrique, en 1852, avec un ouvrage en deux actes, *Tabarin*. Il n'avait pas tenu les promesses de ses débuts : comme l'a dit justement le fabuliste :

N'est pas qui veut un personnage !

Le succès qu'il n'avait point trouvé du côté des œuvres nouvelles, M. Crosnier, directeur de l'Opéra-Comique, le chercha du côté des œuvres anciennes, en faisant un certain nombre de reprises ; c'est ainsi que reparurent tour à tour, le 10 mai, *Fra Diavolo*, le 10 août, *Gulistan*, le 6 novembre, *le Maçon*, le 4 décembre, *Wallace*, le 6 décembre, *Adolphe et Clara*, le 26 décembre, *le Guitarrero*.

Fra Diavolo est connu de tous, et si nous en parlons c'est pour avoir l'occasion de rappeler la piquante remarque faite à son sujet par Théophile Gautier, ignorant peut-être des choses de la musique, mais très fin connaisseur des choses du théâtre. Il observait combien Scribe était toujours à l'affût des éléments de succès pour les pièces, et il considérait comme une trouvaille d'avoir fait assister le public à la toilette du soir, au déshabillé de l'héroïne. Cette petite scène intime a trouvé depuis sa place dans *Victorine ou la nuit porte conseil*, aussi bien que dans *la Grâce de Dieu ;* mais l'une des premières éditions en avait été donnée par l'auteur de *Fra Diavolo*, et le mérite doit lui en revenir. C'est un effet immanquable, ajoutait Gautier, « pourvu que l'actrice ait les épaules blanches et les bras ronds. » Mlle Prévost, créatrice du rôle de Zerline, répondait à ce signalement ; cette fois encore, Mlle Darcier pouvait satisfaire les plus difficiles ; aussi la reprise fut-elle bien accueillie.

Gulistan n'offrait pas le même genre d'attraits ; il réussit pourtant, et la vieille pièce de Dalayrac fit une assez bonne figure en dépit ou peut-être à cause des retouches d'Adolphe Adam, restaurateur attitré des anciens tableaux à rentoiler. *Gulistan* fut traité comme *Richard* et *le Déserteur ;* il s'enrichit notam-

ment de deux airs, l'un tiré de *Gulnare*, opéra de Dalayrac, l'autre composé spécialement par l'arrangeur, d'après *Azémia*. Il fallait subvenir aux roulades de la chanteuse principale, Mme Casimir, aux dépens de laquelle quelques spectateurs irrévérencieux s'égayèrent le premier soir. A certain moment, Gulistan dit qu'il entrevoit dans l'obscurité « une taille élégante ». Or, Mme Casimir ne pouvait donner ce genre d'illusion ; elle s'épanouissait insolemment, et ne possédait guère ce fameux « juste à point » dont parlait un jour Sarah Bernhardt. Cet incident comique n'eut point d'ailleurs d'influence sur la destinée de cette œuvre, qui depuis n'a jamais reparu. Les curieux seuls s'en souvinrent, il y a quelques années, lorsque fut donnée *la Jolie Persane* de M. Lecocq. On observa que dans les deux pièces il s'agissait d'un mariage fictif, permettant à deux amants de s'épouser après avoir satisfait aux prescriptions de la loi. Une situation analogue se retrouve au surplus dans *Rébecca* de Scribe et dans *Don César de Bazan*, tant il est vrai qu'au théâtre, comme ailleurs, créer n'est le plus souvent que se souvenir.

La reprise du *Maçon* ne fut pas moins brillante, et, pour lui donner plus d'éclat, Auber n'avait pas craint d'ajouter à son œuvre un supplément de trombones et de cymbales. Certain journaliste trouvait même cette précaution utile et il en donnait la plaisante raison que voici : « Peut-être le compositeur a-t-il pensé qu'un collaborateur désintéressé pourrait quelque jour rafraîchir, arranger sa partition, dans le seul *intérêt* de l'art et de l'instrumentation, et il a mieux aimé prendre l'initiative. » Par contre, l'exécution vocale n'eut pas le don de satisfaire Th. Gautier. « Il y manque des chanteurs, écrivait-il ; et c'est quelque

chose dans un opéra-comique. » Or, les interprètes s'appelaient Mocker, Audran, Ricquier, Henri, Mmes Thillon, Darcier, Prévost ! Pour une fois, le poète se montrait sévère et même peu juste. Le roi Louis-Philippe y mit moins de façons, et y prit plus de plaisir. C'était sur son désir formel qu'on avait remonté cet ouvrage, déjà vieux de vingt ans ; il ne vint pas à Paris pour le voir, mais il fit venir la troupe de l'Opéra-Comique à Saint-Cloud pour le lui jouer ; et cette représentation, donnée le 4 novembre, précéda de deux jours celle du vrai public. Sa Majesté, nous l'avons déjà vu, goûtait fort les pièces du vieux répertoire ; c'est ainsi que quelques jours plus tard, le 25 novembre, *Raoul de Créqui*, opéra de Dalayrac, que l'Opéra-Comique a remis en 1889 pour un soir à la scène, était interprété devant la Cour, sur ce même théâtre de Saint-Cloud, par les élèves du Conservatoire. On peut dire que jamais les jeunes gens de cet établissement ne s'étaient trouvés à pareille fête, et admis à pareil honneur. Toutefois, sur ce point, le peuple ne partageait point aveuglément les préférences de son roi ; il avait accepté avec enthousiasme *Richard* et *le Déserteur ;* il repoussa *Wallace*, en dépit du renom de son auteur et du mérite réel de l'œuvre. Joué le 4 décembre, le « drame lyrique » de Catel n'eut que *quatre* représentations, et pourtant les soins de la direction n'avaient pas manqué à cette reprise. Et d'abord on avait songé à remanier le poème afin de lui donner, s'il était possible, un peu de l'intérêt qui lui manquait. C'était seconder les vues du compositeur ; car, avant de mourir, il avait demandé à son librettiste, Fontanes, dit Saint-Marcellin, de refaire toute la pièce, sans pour cela changer rien à la partie chantée, et le collaborateur dévoué avait accompli cette

tâche, qui pouvait passer pour un tour de force. Cette version s'imposait naturellement à l'attention de Ducis, lorsque, directeur de l'Opéra-Comique à Ventadour, il avait songé à remonter *Wallace,* sans donner suite à ce projet. Cette fois on eut recours au talent de Saint-Georges, qui défit la chose et la refit avec son habileté accoutumée ; quant à la musique, il lui fallut aussi subir les transformations d'usage. Déjà un musicien nommé Rifaut s'était employé à cette besogne, et avait écrit notamment le finale du premier acte, ainsi que des couplets au second; à son tour, M. Ernest Boulanger fut invité à continuer ce travail, et il composa dans le troisième acte des couplets pour M[lle] Darcier, un air pour Hermann-Léon, un duo pour Mocker et M[lle] Darcier. Enfin Garaudé, le répétiteur de chant, et Girard, le chef d'orchestre, avaient, eux aussi, mis la main à cette pâte musicale; aussi, devant tant de collaborateurs, plus ou moins favorisés, comprend-on qu'un illustre et spirituel compositeur ait dit, au sortir de la représentation, avec son air mi-bonhomme et mi-narquois : « Que reste-t-il donc de Catel, dans cette affaire ? Sans doute son *Traité d'Harmonie !...* » Les journaux d'ailleurs n'étaient pas indulgents pour les arrangeurs, et l'un d'eux expliqua, non sans finesse, les inconvénients du système adopté. « Déterrez une médaille antique, écrivait-il, grattez-la, limez-en l'exergue, substituez des figures à celles qu'elle représente, et puis dites à la numismatique d'en apprécier les mérites... vous ferez acte de fou, et la science n'en sera pas plus avancée. »

Celui-là montrait ainsi qu'il aimait la *musique-nature*, et l'on ne saurait douter que ce fût aussi l'avis d'un malheureux vieillard dont les journaux de 1844

s'occupèrent un instant ; c'était un prisonnier fait par les troupes d'Oran, dans une expédition sur Oudehda, et qui étonna fort les soldats quand il leur raconta son histoire. Souffleur au théâtre Feydeau, aux beaux jours de Garat, il avait perdu son emploi, était allé chercher fortune à Tanger, et s'était laissé prendre un beau jour par les Marocains nomades. Depuis trente ans, Dominique servait comme esclave, et son premier soin, lorsqu'on le délivra, fut de s'informer des *anciens* qu'il avait connus ; à quatre-vingts ans et malgré ses aventures, il s'intéressait encore au passé ! On le vit alors très surpris et fort affligé d'apprendre que Feydeau n'existait plus, et que Martin, Elleviou, Gavaudan avaient disparu, eux aussi. Comme le fameux Rip, Dominique semblait s'éveiller d'un long rêve : il n'avait pas compté les années.

Le fait est que ce revenant n'aurait pas trouvé grand mérite à ceux qui prétendaient recueillir la succession de *ses* artistes favoris : les débutants de l'année 1844 furent médiocres. Un seul pouvait être mis hors de pair, Hermann-Léon ; les autres n'ont point laissé de trace et méritent tout au plus l'honneur d'être cités : M. Lac (29 mars) dans Georges de *la Dame blanche;* M. Albertini (9 avril) dans le Camoëns de *l'Esclave du Camoëns ;* M. Bessin (7 mai) dans Popoli de *la Sirène;* Mme Miro, née Camoin (15 août) dans Henriette de *l'Ambassadrice ;* M. Chaix (24 août) dans Tartaglia de *l'Eau merveilleuse;* Mme Quidant-Lehnen (11 septembre) dans Betly du *Chalet;* M. Garcin-Brunet (28 septembre) dans le Podestat de *l'Eau merveilleuse ;* enfin Mlle Duval (21 octobre) dans Henriette de *l'Ambassadrice.*

Tout compte fait, les résultats de l'exercice 1884

n'avaient pas été très brillants; ceux de l'exercice 1845 le furent moins encore. L'année demeura stérile et le succès ne fit rien éclore, ni œuvre nouvelle, ni talent nouveau. C'est encore une vieille pièce qui l'emporta par le nombre de représentations. Avec Audran, Grard, Grignon, Sainte-Foy, Mmes Darcier, Casimir, Révilly, *Cendrillon* fut reprise le 25 janvier et jouée alors 62 fois. Un tel résultat n'avait pas été prévu par *la Revue et Gazette musicale*, qui traita sévèrement l'œuvre et son auteur, Nicolo Isouard, ce compositeur franco-maltais, disait-elle, qui eut, « avec quelques mélodies agréables, une instrumentation commune et plate, une connaissance assez juste de la mesure scénique, assez d'adresse pour forcer Boieldieu et plusieurs autres compositeurs de talent de s'exiler du théâtre de l'Opéra-Comique, et d'y régner sans partage pendant vingt ans. » A cette aigre critique on aurait pu répondre que précisément ces sortes de suprématies ne s'établissent, et surtout ne se maintiennent si longtemps, qu'à force de mérite : l'intrigue y a moins de part que le talent. Nicolo est de ceux dont les œuvres ont survécu à la personne. A la vérité, Rossini a refait la *Cendrillon* de Nicolo comme il avait refait *le Barbier* de Paisiello ; les deux versions se sont même données simultanément sur deux de nos théâtres, et toutes deux ont eu la faveur du public. Mais il est à remarquer que, dans cet assaut d'un nouveau genre, la *belle* est restée au maître français. C'est la *Cendrillon* et non la *Cerenentola* qui la dernière a été jouée à Paris.

En 1845, la partition avait été, suivant l'expression d'un critique, « radoubée en cuivre » par l'arrangeur habituel; Adolphe Adam avait en outre profité de la circonstance pour ajouter un air de sa façon, et c'est

à Mme Casimir qu'était confié le soin d'en égrener les vocalises. Étienne, l'auteur du poème, avait sans doute donné sa permission; car il vivait encore. Mais la reprise de *Cendrillon* devait être sa joie suprême; il mourut quelques semaines plus tard, le 13 mars, à l'âge de soixante-sept ans.

La première nouveauté de l'année 1845 s'appelait *les Bergers Trumeau*, et parut le 10 février. Ce titre bizarre était celui d'une pièce qu'on jouait dans la pièce, comme on l'a vu de notre temps pour *l'Amour africain*. Une société de grands seigneurs se proposait de représenter un opéra; mais, pour éviter les froissements d'amour-propre, on laissait au sort le soin de fixer la distribution des rôles. Or, le sort faisait des siennes en attribuant à un vieux baron le rôle du jeune berger, à la vieille baronne celui de la jeune bergère; le jeune comte Ernest se changeait en président à mortier, et Antonia, sa fiancée, en père noble. Chacun allait s'habiller; le rideau tombait et se relevait bientôt sur une ouverture, la seconde de la pièce; on exécutait une sorte de pastorale, et tout était dit. Tel était ou à peu près le compte rendu fait par les journaux de cet opéra-comique en un acte. On trouva que le compositeur, Clapisson, avait écrit un agréable pastiche, et que les librettistes, Dupeuty et de Courcy, avaient fait preuve d'ingéniosité. Mais nul ne s'avisa que la donnée première procédait directement d'une comédie en un acte représentée au Théâtre-Français le 14 octobre 1736: *les Acteurs déplacés* ou l'*Amant Comédien*. Cette rencontre, volontaire ou fortuite, valait bien que d'un mot au moins on la rappelât au souvenir des curieux.

La seconde nouveauté ne fut pas plus heureuse que la première; malgré l'excellente marque de fabrique,

Scribe et Auber, *la Barcarolle ou l'Amour de la Musique*, opéra-comique en trois actes répété sous le nom de *Gina* et joué le 22 avril, ne put dépasser le chiffre de 27 représentations : chiffre médiocre si l'on considère le talent et le renom des deux collaborateurs. Non sans quelque analogie avec une pièce du Gymnase, *l'Intérieur du bureau*, comédie d'Ymbert, *la Barcarolle* formait un assez pauvre livret, et le public ne pouvait prendre grand plaisir à l'histoire de ce morceau de musique dérobé comme dans *l'Elève de Presbourg* et dans *les Maîtres chanteurs de Nuremberg*, avec cette différence toutefois qu'ici nul ne veut s'en déclarer l'auteur ; chacun y décline à son tour une paternité compromettante, puisqu'il la pourrait payer de sa tête. Rendant compte de l'ouvrage, Théophile Gautier se servit d'une formule qui ressemblait fort à une arme à deux tranchants : « Sans nouveauté de conception, dit-il, sans profondeur de pensée, sans sévérité de style, sans force comique, sans traits et sans mots, M. Scribe parvient à faire les ouvrages les plus agréables de tous ceux dont se compose la fourniture des théâtres. » Ici, le miel avait un goût de vinaigre ; mais aussi un poète tel que lui avait dû cruellement souffrir en voyant le premier ministre du grand-duché de Bologne faire arrêter, par crainte d'être arrêté lui-même, certain comte de Fiesque qu'il voulait perdre et, ce bon tour joué, lancer à son confident Caprini cet étonnant distique :

Richelieu
N'eût pas fait *mieu* (sic).

Auber ne fut pas mieux traité ; sa partition contenait quelques réminiscences, et voici sous quelle

forme aimable elles lui furent reprochées : « M. Auber ne se souvient pas — et il est le seul — de tous les airs charmants qu'il a faits, et quelquefois ils lui reviennent involontairement sous la plume... » Le plus gros grief fut la banalité du morceau principal :

> O toi dont l'œil rayonne
> De mille attraits vainqueurs !

Le motif n'avait pas besoin de reparaître une douzaine de fois dans la partition pour se graver dans la mémoire ; on le connaissait avant de l'avoir entendu, s'écriait un critique. Th. Gautier l'avouait lui-même, disant : « Il est singulier que le compositeur qui a fait tant de charmantes barcarolles dans des pièces où elles n'étaient qu'accessoires, ait manqué celle-ci qui donne le titre à l'ouvrage et qui en était en quelque sorte la pensée musicale ». Un malin répondit que la barcarolle était, dans le pièce, l'œuvre d'un grand seigneur de la cour et que, pour lui donner plus de couleur, Auber avait tenu à faire, en cette circonstance, de la *musique princière*.

Dans *la Barcarolle* avaient paru pour la première fois deux élèves du Conservatoire, lauréats du concours de 1844. M. Gassier avait obtenu le second prix de chant, le premier prix d'opéra et le premier prix d'opéra-comique ; Mlle Octavie Delille, de son vrai nom Mlle Morize, avait obtenu le second prix de chant et le second prix d'opéra-comique. L'un dans le rôle de Fiesque, l'autre dans celui de Gina, se firent agréablement remarquer, et de même on applaudit M. Chaix, qui continuait ses débuts en représentant de Felino, « le mauvais ministre, emploi pour lequel on ne trouve que trop de sujets par le temps qui court ». Ainsi parlait un feuilletoniste en 1845... Déjà !

Faut-il attribuer à la série d'insuccès par lesquels il venait de passer, ou à l'espoir d'un marché avantageux, la résolution grave prise alors par Crosnier, directeur depuis le mois de mai 1834? Il avait fait renouveler en 1843 son privilège pour dix ans; or, peu de temps après cette prolongation de pouvoirs, il se retira brusquement de l'entreprise et céda ce même privilège à M. Basset, lequel prit la direction du théâtre le 1er mai 1845. Une telle cession ne pouvait manquer d'être commentée, et maintenant encore on trouve quelque justesse aux observations formulées par A.-L. Malliot, dans son livre intitulé *La Musique au théâtre*. « Il est donc vrai, écrit-il, qu'un privilège donné par l'État, au nom de l'art, peut être vendu; qu'il est la chose du privilégié; qu'il peut être transformé en valeur réelle devenant charge pour le successeur, charge parfois si lourde que le successeur y succombe, et que par cela même le but protecteur et artistique de l'État est complètement faussé? Il est donc avéré que ces transmissions de charge ont lieu de direction en direction, sous le couvert du privilège de l'administration qui les ratifie, et qu'ainsi des situations privilégiées, créées à l'aide de subventions fournies par les deniers publics, peuvent devenir une véritable propriété individuelle, dont le produit tourne parfois bien plus au profit de spéculateurs adroits qu'au profit de l'art? — Hélas! oui, il en est souvent ainsi jusqu'à ce qu'un jour les passifs accumulés mettent le théâtre dans l'impossibilité d'agir et de payer, auquel cas le privilège peut être retiré des mains du titulaire, et cela presque toujours au préjudice des gens qui ont contracté avec lui, soit comme bailleurs de fonds, soit comme fournisseurs... Il importe donc aux intéressés d'être renseignés

sur les règlements qui régissent les privilèges... » Là, précisément est la question. Quels sont ces règlements ? Quel est sur ce point l'avis de la doctrine et de la jurisprudence ? Pour débrouiller ce chaos, nous avons eu recours à la compétence spéciale d'un de nos amis, M. Ernest Carette. Trois points ressortent de sa longue et intéressante dissertation. (Il est entendu que cette consultation se rapporte à l'état de la jurisprudence à l'époque qui nous occupe, soit en 1845.)

1° Les privilèges de théâtre sont en principe personnels et incessibles ; toutefois, ils peuvent être l'objet d'une transaction aboutissant à une délégation de gérance, puisque le titulaire du brevet demeure responsable vis-à-vis des tiers et aussi de l'État, quand même l'administration aurait agréé cette transaction.

2° Les théâtres maintenus à Paris par le décret de 1807 sont régis par des règles particulières, et la nomination de leur directeur doit avoir lieu conformément aux clauses de l'acte de société, le gouvernement n'ayant qu'un droit de surveillance. En fait, et peut-être à raison de la subvention que le théâtre reçoit de l'Etat, le directeur est désigné plus ou moins explicitement par l'administration, et il semble en être de même des directeurs auxquels le titulaire du privilège en concède l'exploitation.

3° Le ministre a le droit de révoquer le privilège accordé à un directeur, soit pour inexécution des conditions, soit surtout pour cessation ou interruption d'exploitation ; mais, au moins d'après la doctrine, ses décisions peuvent donner ouverture à recours en Conseil d'État.

En 1845, nulle de ces difficultés ne fut soulevée ;

la transmission des pouvoirs se fit le plus naturellement, et ce qu'il pouvait y avoir d'irrégulier ou même d'abusif dans une telle cession fut d'autant moins remarqué que les attaches officielles et l'influence personnelle du nouveau titulaire disposaient plus volontiers le gouvernement à fermer les yeux. M. Basset, en effet, attaché au ministère de l'intérieur, cumulait les fonctions de censeur dramatique et de commissaire royal à l'Odéon. Il avait l'expérience des choses de théâtre, et l'on pouvait croire qu'entre ses mains on ne verrait point péricliter la scène dont les destinées lui étaient confiées.

Quant à Crosnier, ou plutôt, de son vrai nom, Croisme, il se retirait avec la réputation d'un homme habile, sachant mener de front la triture des affaires et l'amour de l'art. Qu'importe que son père eût tiré le cordon, et même eût continué à le tirer quand il était directeur de l'Opéra-Comique ! D'abord, ce cordon était celui de l'Opéra, et puis, Berthier, prince de Wagram, était, lui aussi, fils de concierge, et son humble origine ne l'avait point empêché de gagner des batailles et d'épouser une fille de roi ! Crosnier ne connut jamais que les princesses de théâtre, mais il vivait largement, reçu partout et donnant dans son appartement de la rue Laffitte des soirées musicales auxquelles le Tout-Paris d'alors se rendait avec empressement. On avait pu lui reprocher, dans sa gestion, la faveur qu'il accordait aux auteurs dont il était le parent ou l'ami ; que celui qui a dirigé un théâtre lui jette la première pierre ! Les résultats artistiques obtenus par lui plaidaient hautement sa cause. Pendant les premières années de son exploitation, lorsqu'il était encore associé avec Cerfbeer, la presse l'avait souvent traité avec injustice. Il était

arrivé à *la Revue et Gazette* de se départir de sa modération habituelle quand elle écrivait que ces messieurs étaient « des spéculateurs et non des hommes d'art ; méprisant la presse ainsi que les auteurs et les compositeurs, ils demandent à ceux-ci des libretti et des partitions, comme ils commandent des articles de louanges sur tous les ouvrages qu'ils donnent ; il en résulte que l'Opéra-Comique, avec ses ouvrages faits à la hâte et ses succès enlevés au pas de course et constatés par de lâches complaisances, serait déjà mort de sa prospérité, s'il n'avait pas la subvention que la Chambre des Députés lui alloue, elle ne sait guère pourquoi, ni moi non plus. » D'un seul mot, M. Crosnier pouvait se défendre. En onze ans, sans parler des reprises à succès ou des ouvrages honorablement accueillis, il avait monté *le Chalet* (1834), *l'Éclair* (1835) *le Postillon de Lonjumeau* (1836), *l'Ambassadrice* (1836), *le Domino noir* (1837), *la Fille du Régiment* (1840), *les Diamants de la Couronne* (1841), *la Part du Diable* (1843), *la Sirène* (1844). De tels résultats ne s'obtiennent pas avec la seule complicité du hasard ; l'expérience y compte pour quelque chose, et l'habileté d'un directeur peut en revendiquer sa part.

CHAPITRE V

LA SUCCESSION DE M. CROSNIER.

Les Mousquetaires de la Reine et *Haydée.*

(1845-1847).

En l'absence d'archives, de livres de caisse ou autres registres, régulièrement tenus et soigneusement conservés, il est difficile de reconstituer la situation financière des divers directeurs qui ont tour à tour administré l'Opéra-Comique. Chacun d'eux a eu ses bailleurs de fonds et chacun a dû verser à son prédécesseur une somme plus ou moins grosse. Pour M. Basset, on sait qu'il eut deux commanditaires, le marquis de Raigecourt, pair de France, et le comte de Saint-Maurice, l'introducteur des ambassadeurs à la cour de Louis-Philippe, mais on ignore le prix auquel Crosnier lui céda ses droits ; les journaux du moins ne l'ont pas su avec exactitude, et *la France musicale* du 15 janvier 1845 est seule à donner le renseignement suivant : « Le privilège de l'Opéra-Comique vient d'être vendu 16 ou 1,700,000 francs. » Comme le fait observer A.-L. Malliot, dans *la Mu-*

sique au Théâtre, même réduit de moitié, ce chiffre « serait encore fort convenable. »

C'eût été cher, en effet, si l'on tient compte surtout des échecs répétés qui avaient quelque peu compromis la prospérité du théâtre, et des vides qu'allait nécessairement causer le départ de certains artistes. Trois d'entre eux, par exemple, et des meilleurs, se retirèrent à l'arrivée du nouveau directeur : Mme Boulanger, Masset et Mme Anna Thillon. La première abandonna définitivement la scène. Masset, qui l'année précédente avait profité de son congé pour se rendre en Belgique, où il avait brillamment réussi, rêva dès lors de succès étrangers et partit pour l'Italie. Quant à cette enfant gâtée du public qui s'appelait Anna Thillon, on ne comprit guère pourquoi elle se retirait. Peut-être avait-elle eu maille à partir avec son aimable admirateur et protecteur ; peut-être obéissait-elle à un simple caprice de jolie femme. En tout cas, Auber resta fidèle à son souvenir ; il garda ce qui venait d'elle, et, lorsqu'il mourut, en 1871, on trouva chez lui le portrait de la charmante Anglaise

..... dans le simple appareil
D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.

Appelée par un engagement en Angleterre, Anna Thillon parut à Drury-Lane en mai 1845 et y créa le personnage principal d'un opéra nouveau de Balfe, dont de Saint-Georges avait écrit le livret, traduit en anglais par l'impresario Bunn : c'était *l'Enchanteresse*, ouvrage en quatre actes qui obtint grand succès et qu'on est d'autant plus étonné de ne pas voir cité par Fétis dans sa *Biographie des Musiciens*, qu'il présentait une particularité assez curieuse : Anna Thillon y jouait *sept* personnages différents.

Son départ, joint à celui de Masset et de Mme Boulanger, ne fut qu'en partie compensé par l'arrivée de nouveaux engagés. Après Gassier et Mlle Octavie Delille, dont nous avons parlé à propos de la *Barcarolle*, on vit débuter le 16 juillet, dans Betly du *Chalet*, Mme Martin-Charlet, qui venait des Variétés, après avoir, en 1842, fait déjà sur la scène de l'Opéra-Comique une courte apparition ; puis, le 13 et le 15 décembre, deux élèves du Conservatoire, Mlle Roullié dans Zerline de *Fra Diavolo*, et Bussine dans le Sénéchal de *Jean de Paris;* au concours de 1845, la première, élève de Ponchard, avait obtenu le second prix de chant ; le second, élève de Garcia et de Moreau-Sainti, avait obtenu le premier prix de chant et le premier prix d'opéra-comique ; c'est au reste, après Faure, un des meilleurs barytons qui se soient produits à la salle Favart ; remarquable chanteur et comédien intelligent, il a conquis sa place au théâtre, et une place fort distinguée. Pour être complet dans notre énumération, mentionnons enfin, à la date du 21 décembre, le début d'une chanteuse qui n'avait jamais paru sur un théâtre. Petite, peu agréable d'aspect, douée d'une jolie voix mais médiocre actrice, elle s'appelait Mlle Herminie Beaucé. Elle joua le rôle de Louise dans *le Déserteur;* au dernier acte, elle fit un faux pas et tomba : triste présage pour une débutante.

A peine entré en fonctions, le nouveau directeur eut à lutter contre les prétentions de la Société des auteurs qui, d'une part, entendait le forcer à maintenir tous les traités relatifs aux pièces nouvelles passés avec son prédécesseur, et, de l'autre, prétendait apporter une modification à son privilège en lui retirant le droit de jouer des *traductions*. On avait représenté à Berlin, le 8 décembre 1844, *le Camp de*

Silésie, et l'effet produit par la musique de Meyerbeer, qui devait servir plus tard à *l'Etoile du Nord*, avait allumé les convoitises des directeurs parisiens; l'Opéra et l'Opéra-Comique songeaient en même temps à s'approprier cet ouvrage : de là sans doute la question soulevée au sein de la Commission des auteurs, question de principe plus encore que question de fait; car, si l'on parcourt la liste des pièces représentées à l'Opéra-Comique depuis *les Troqueurs*, par exemple, (1753), jusqu'aux *Mousquetaires de la Reine* (1846), on verra que le nombre des *traductions* est à peu près nul. En 1754 *la Servante Maîtresse*, de Pergolèse; en 1755 *Ninette à la Cour*, de Duni; en 1776 *le Duel comique*, de Paisiello; en 1789 *le Barbier de Séville*, de Paisiello; en 1839 *Eva*, d'après Coppola; c'est tout, ou presque tout ce que l'ancien répertoire a cru devoir emprunter à l'étranger. De nos jours la proportion n'a guère augmenté; on citerait *la Flûte enchantée*, *les Noces de Figaro*, *le Barbier de Séville* de Rossini et celui de Paisiello, *la Traviata*, et tout récemment *Cavalleria rusticana;* encore faut-il observer que l'Opéra-Comique a recueilli la plupart de ces œuvres dans l'héritage du Théâtre-Lyrique.

Il nous semble, au surplus, que le droit de traduction exercé, dans les limites que fixent d'eux-mêmes les intérêts des directeurs, serait plutôt digne d'encouragements. Sa suppression, ou mieux, son très long abandon a plutôt desservi les intérêts de la salle Favart: 1° *esthétiquement*, en supprimant d'avance bien des comparaisons qui pouvaient stimuler la verve des fournisseurs habituels du théâtre; 2° *matériellement*, en créant au profit des théâtres rivaux des sources de produits considérables, comme on le vit plus tard à la place du Châtelet.

Le débat soulevé en 1845, et particulièrement vif pendant les mois de juin et juillet, se prolongea par une série de trêves, incessamment renouvelées ; il durait encore en mai 1846. M. Basset tenait à son droit, et il le défendait d'autant plus énergiquement qu'il lui avait été reconnu lors de la transmission de son privilège. Nous avons eu la bonne fortune de retrouver le texte même, objet du litige ; c'était l'article 8 du privilège consenti à Crosnier ; le voici mot pour mot :

« L'entrepreneur sera tenu de représenter par année théâtrale, d'avril en avril, au moins *vingt actes* d'opéras nouveaux, dont trois ouvrages, au moins, en trois actes... et le complément des vingt actes en ouvrages d'un ou deux actes à sa volonté, mais toujours avec une musique nouvelle... Les actes d'*ouvrages traduits* avec de la *musique étrangère* ne seront jamais admis en déduction de cette obligation. »

Etait-ce pour se venger des difficultés qu'on lui créait au sujet des traductions ? mais, dès la première année d'exploitation, Basset commença par négliger l'obligation définie par cet article 8. De la fin d'avril 1845 à la fin d'avril 1846, au lieu de *vingt* actes il n'en monta que *quatorze*, répartis en huit ouvrages, dont trois en trois actes, et les autres en un acte.

Le premier s'appelait *Une Voix*. Au lendemain du départ d'Anna Thillon ce titre devenait piquant. Une voix, c'est justement ce qu'on cherchait, mais ce qu'on ne trouva pas dans ce petit opéra-comique en un acte de Bayard et Potron pour les paroles, de M. Ernest Boulanger pour la musique, représenté le 28 mai. La pièce fut jugée « assez amusante », la partition « assez bien faite. » Ces « assez » n'étaient point suffisants pour prolonger le succès au delà de 9 représentations.

La seconde pièce, donnée le 10 août, *le Ménétrier ou les Deux Duchesses*, avait pour auteurs d'une part Scribe, de l'autre Théodore Labarre, compositeur auquel l'Opéra-Comique devait déja *les Deux Familles* (1831) et *l'Aspirant de marine* (1834). Depuis longtemps annoncé, le titre de l'œuvre nouvelle avait servi de cible aux plaisanteries de la presse. Le moins qu'on pût faire était de l'appliquer au malheureux compositeur; on se demandait avec anxiété s'il ne *râclerait* pas; les répétitions ayant été prolongées pour cause de remaniements, on allait disant que l'artiste avait « un peu de peine à mettre de la colophane à son archet. » L'événement justifia ces prévisions ironiques; les trois actes du *Ménétrier* n'obtinrent qu'un succès d'estime. Au lendemain de la première, les critiques purent développer cette these vraie à quelques égards, à savoir que « les instrumentistes sont rarement heureux en composition » et Théodore Labarre, écrivait-on, venait « s'ajouter à la liste des joueurs d'instruments qui veulent faire de la musique malgré Minerve. » Il comptait alors parmi les harpistes renommés. En homme d'esprit qu'il était, il attendit patiemment la fin de l'orage, et, l'année suivante, Girard ayant quitté la direction de l'orchestre à l'Opéra-Comique, ce fut Labarre qui lui succéda.

Si, avec ses 17 représentations, *le Ménétrier* ne remplit pas la caisse du directeur, il garnit quand même les poches du librettiste; voici comment. Scribe n'avait consenti à livrer son poème que moyennant une somme de 5,000 francs devant être versée par MM. Escudier frères, futurs éditeurs de la partition, savoir : 2.500 francs le lendemain de la première représentation, et 2,500 francs trois mois après, sans

parler d'un dédit de 10,000 francs en cas d'inexécution. Vainement les éditeurs essayèrent de se soustraire à cette obligation, en prétextant que la pièce représentée n'était pas la même que celle dont le scénario leur avait été soumis ; que les modifications apportées diminuaient les chances du succès ; que les rôles n'avaient pas été distribués comme il était convenu ; que la représentation avait eu lieu en août au lieu d'avril, époque désignée. Ils perdirent devant le tribunal de commerce d'abord, et ensuite devant la cour d'appel, qui les condamna aux dépens et à l'obligation du traité, fixant à 5,000 francs le dédit, puisque la représentation donnée constituait un commencement d'exécution. On voit par là dans quelles conditions le librettiste à la mode daignait collaborer avec un auteur jeune et de mince notoriété. Lui seul fut payé; Labarre ne fut pas édité et les frères Escudier durent verser une somme assez grosse pour un livret qui ne ressemblait en rien à ceux du *Domino noir* et de *la Part du Diable*. Comme disait un journaliste, « la morale à tirer de ceci, c'est que, pour avoir un bon poème de Scribe, il ne faut pas le lui acheter. »

La Charbonnière, qui succéda le 13 octobre au *Ménétrier*, ne valait pas mieux que lui. Scribe n'était pas le seul coupable, cette fois ; il avait pour complice Mélesville, et ces deux hommes d'esprit avaient dramatisé en trois actes un conte à dormir debout, bon tout au plus à grossir le recueil du chanoine Schmidt. Pour comble de malheur, l'un des personnages s'appelait Rigobert, et ce personnage n'était rien moins qu'un souverain déchu appelé, à la fin de la pièce, à remonter sur le trône de ses pères dans un duché d'Allemagne, proche sans doute de celui de Gérols-

tein. En entendant lire l'ordonnance qui fait d'une ancienne charbonnière la marquise de *Blaguembourg*, le tout signé Rigobert Ier, les spectateurs ne purent tenir leur sérieux et la soirée se termina gaiement; « tant il est vrai, s'écriait Henri Blanchard, qu'il y a dans les noms une espèce d'euphonie poétique et théâtrale qu'on ne peut blesser impunément. » C'est Berlioz qui, rendant compte de la partition d'un compositeur peu versé dans l'art de la modulation, prétendait qu'il s'était borné « à écrire un opéra en *ré*. » De Montfort, on pouvait dire qu'il avait écrit « un opéra en valses, ou mieux une valse en trois actes. » La moitié des morceaux, en effet, s'y trouvaient, paraît-il, rythmés à trois temps.

Dans la boîte aux oublis où disparut, après dix représentations, *la Charbonnière*, il faut jeter aussi les deux dernières pièces représentées en l'année 1845, *le Mari au Bal* et *l'Amazone*. Ces deux levers de rideau, en un acte chacun, ne valaient guère plus par le poème que par la musique. Le premier avait pour auteurs Emile Deschamps et Amédée de Beauplan; le second, Sauvage et Thys.

Le Mari au Bal (25 octobre) était une bluette « bâtie sur cette maxime conjugale que tout mari qui s'amuse de son côté doit s'attendre à ce que sa femme en fasse autant du sien. » Le compositeur, Amédée de Beauplan, était un auteur de romances que le maniement de l'orchestre gênait un peu; de là quelques défaillances vertement relevées par les critiques, sauf celui de *la Revue et Gazette* qui semblait se plaindre au contraire de l'importance attachée à l'instrumentation. Deux mois plus tard, d'ailleurs, à propos de *l'Etoile de Séville*, représentée, nous l'avons dit, à l'Opéra, Théophile Gautier louait Balfe, le composi-

teur, de « bien écrire pour les voix, mérite très rare *aujourd'hui où tout est sacrifié à l'orchestre.* » En 1845! cette remarque est bien faite pour nous surprendre. « Petits vers, fades propos et jolie musique de salons, quelles pauvretés vous êtes sur la scène » lisait-on dans un compte rendu. Le public fut si bien de cet avis que *le Mari au Bal* eut seulement *cinq* représentations ; encore, à la dernière, le rideau fut-il baissé avant la fin de la pièce.

L'Amazone (25 novembre) en eut *sept :* le résultat ne différait guère. Comme Amédée de Beauplan, d'ailleurs, Thys était un « compositeur de salons », suivant l'expression du temps ; aujourd'hui nous dirions « amateur », et cette appellation nous dispense de porter sur l'œuvre, dont la Diana Vernon de Walter Scott avait inspiré le poème, un plus long jugement.

Comme on le voit, l'année finissait mal ; et pourtant, chose curieuse, les recettes atteignirent un chiffre supérieur à celui de l'année précédente. Il avait donc suffi de la richesse du répertoire pour alimenter la caisse, comme aussi du succès de deux reprises : le 10 juin, *les Diamants de la Couronne*, avec Ricquier, Mucker, Henri, Sainte-Foy, Emon. Mlles Lavoye et Darcier ; et le 25 août, *Marie*, ce charmant ouvrage d'Hérold qui n'a pas été joué depuis plus de vingt ans, bien qu'il ait été question plus d'une fois de le remettre à la scène au cours de ces dernières années.

Peu de jours après cette reprise de *Marie*, du 7 au 11 septembre, le théâtre avait été fermé « pour cause de réparations ». C'étaient les premières que l'on entreprenait depuis l'ouverture de la nouvelle salle Favart. La troupe profita de cette circonstance pour

quitter Paris, et, le mardi 9, se rendit à Eu où elle donna devant Leurs Majestés et la Reine d'Angleterre une représentation curieuse et vraiment unique en son genre : *Richard Cœur-de-Lion* et *le Nouveau Seigneur du village* furent joués *en plein air* sur un théâtre de verdure élevé dans le parc.

En 1846, un ouvrage domine tous les autres et s'impose, non seulement par sa réelle valeur, mais encore par le succès considérable qu'il obtint alors. *Les Mousquetaires de la Reine* firent leur entrée au théâtre le 3 février, et, dans les annales de l'Opéra-Comique, il faudrait remonter jusqu'à *la Dame blanche* ou descendre jusqu'à *l'Étoile du Nord* pour rencontrer une réussite aussi prompte et aussi complète. Dès le premier soir, le poème de de Saint-Georges et la musique d'Halévy allèrent, comme disent les Italiens, *aux étoiles*. Le sujet parut intéressant, varié, dramatique et gai tout à la fois; la partition spirituelle et vive, semée de mélodies charmantes que rehaussait encore le mérite d'une facture solide, d'une connaissance profonde de la scène et de l'orchestre.

L'œuvre était exécutée d'ailleurs par l'élite de la troupe; il suffit de rappeler les noms de Roger, Mocker, Hermann-Léon, Mlles Lavoye et Darcier. Tout avait été réglé avec soin; le soir de la première, le régisseur général Henri avait poussé la conscience jusqu'à se mêler aux chœurs, pour suivre de plus près la manœuvre, soutenant, pressant, retenant son personnel avec le sang-froid d'un général qui livre bataille. Le titre de la pièce lui-même avait été l'objet de sérieux débats entre l'auteur et le directeur tout d'abord, nous a raconté M. Schœnewerk, dont les souvenirs sur cette période sont des plus précieux; on avait choisi un nom qu'Offenbach devait reprendre

plus tard pour son compte en le donnant à l'une de ses premières opérettes : *Une Nuit blanche.* Mais déjà on pouvait lire sur l'affiche des Variétés, le 8 décembre 1845, tandis que l'œuvre d'Halévy se trouvait en pleines répétitions, *Une Nuit blanche ou la Petite Maison*, vaudeville en deux actes de Leuven et Brunswick. C'est alors qu'on songea aux Mousquetaires, qui, séparément ou collectivement, avaient déjà paru sur la scène : on connaît en effet *le Mousquetaire*, de Bousquet (1844), dont nous avons déjà parlé; *les Deux Mousquetaires*, de Berton (1824), également à l'Opéra-Comique et non mentionnés par Clément dans son dictionnaire; enfin, *les Trois Mousquetaires*, d'Alexandre Dumas. Ce fut même le succès de cette dernière œuvre, réprésentée quelques mois auparavant et devenue promptement populaire, qui décida les auteurs à s'inspirer d'un titre de bon augure. En outre ils créèrent, pour la circonstance, un corps de troupe que le public accepta sans vérifier, comme il acceptait les inventions historiques de Dumas, et le bon Th. Gautier fut seul à lancer timidement sa petite protestation au nom de la vérité : « Nous avons, disait-il, beaucoup entendu parler de Mousquetaires gris, de Mousquetaires noirs et de Mousquetaires à pied; mais y a-t-il jamais eu des *Mousquetaires de la Reine?* Grave question, sur laquelle nous prions Alexandre Dumas de nous éclairer à la première occasion. »

Ce dernier n'exauça point cette prière ironique; mais le public donna gain de cause aux auteurs en se pressant au théâtre pour admirer les nouveaux venus. Le Roi lui-même, en dépit de son goût pour la vieille musique, suivit l'engouement général, et le 25 février fit venir aux Tuileries *les Mousquetaires de*

la Reine. Librettiste, compositeur et directeur, chacun à cette occasion reçut de Leurs Majestés sa part de complimens, et la Reine daigna dire que « malgré tout ce que les princes, qui avaient assisté à trois représentations, lui avaient rapporté du mérite de la pièce, elle trouvait encore cet ouvrage supérieur aux éloges qu'on lui en avait faits. »

La presse, en effet, s'était montrée unanime dans la constatation du triomphe : « Le bureau de location ressemble à un fort assiégé en règle », écrivait l'un. « Depuis longtemps, poursuivait l'autre, on n'a vu un succès se dessiner aussi éclatant que la foudre et déjà brillant comme *l'Éclair !* »

Les recettes sont là pour le prouver. Les quatorze premières représentations produisirent 77,785 fr. 75 c.; les quatorze suivantes 80,159 fr. 75 c.; à la quarante-deuxième on comptait 226,360 fr. 25 c. de recettes, c'est-à-dire que la moyenne avait toujours dépassé 5,000 francs par soirée. Le congé des artistes fit suspendre pendant deux mois les réprésentations ; elles reprirent plus brillantes et plus suivies que jamais, avec Mlle Lemercier succédant à Mlle Darcier dans le rôle de Berthe de Simiane. En moins de neuf mois on atteignait la centième, et le 29 novembre, à la cent-quatrième, on faisait encore une recette de 5,331 fr. ; la moyenne s'était donc maintenue avec une surprenante fixité. Or, il faut bien en attribuer le mérite à l'ouvrage lui-même, et non à ceux qu'on pouvait lui donner comme compagnons sur l'affiche; car il fut joué *seul* 102 fois, fait absolument exceptionnel, alors, à l'Opéra-Comique, où les levers de rideau n'ont perdu leur importance que depuis quelques années.

Les Mousquetaires de la Reine gagnèrent vite la

province, et, dès la première année, passèrent la frontière ; on les retrouve à Bruxelles le 16 avril, à Vienne sur deux théâtres à la fois (au théâtre *An der Wien* et au théâtre de la porte de Carinthie) ; à Francfort-sur-le-Mein, le 6 septembre ; on les annonce à Berlin, Leipzig et Breslau. La pièce était lancée, comme on le voit, et l'on pouvait croire qu'elle réaliserait pleinement la prédiction d'un journal qui lui assurait alors aussi longue vie qu'à *la Dame Blanche* ou au *Pré aux Clercs*. Elle aussi, pourtant, elle a perdu avec l'âge une partie de ses charmes : demeurée au répertoire de la province, elle n'a point gardé sa place à Paris, et la dernière reprise, qui remonte à l'année 1878, ne fut pas très fructueuse. Il semble qu'une sorte de fatalité ait pesé sur la destinée d'Halévy ; si l'on excepte trois ou quatre ouvrages, ses succès, si nombreux, si brillants qu'ils aient été, n'ont jamais eu qu'une brève durée : pour employer une comparaison classique, ils ressemblent à des feux de paille qui jettent de grandes lueurs et s'éteignent aussi vite qu'ils se sont allumés.

Une dernière remarque au sujet du peu d'empressement que mettaient alors les éditeurs à faire paraître leurs ouvrages. En dépit de sa réussite exceptionnelle, la grande partition des *Mousquetaires de la Reine* ne fut publiée que dans le courant de juin, près de quatre mois après la représentation ; la petite partition piano et chant fut mise en vente le 1er octobre seulement et, jusque-là, on s'était contenté de quelques morceaux détachés, dont les premiers remontent au 27 mars. A cette époque, les critiques ne se mettaient donc pas en peine de contrôler le jugement de leur oreille et de leurs yeux par une lecture attentive et raisonnée de l'œuvre qui leur était soumise : de

là, ces appréciations vagues ou erronées qui parfois nous font sourire aujourd'hui. On connaît sur cette question l'avis de Richard Wagner : il livrait au public et son poème et sa partition, plusieurs mois, souvent plusieurs années avant l'épreuve de la scène ; il voulait être compris et faciliter la tâche de ses auditeurs. Les adversaires de ce système pourront soutenir qu'en ce qui touche *les Mousquetaires de la Reine*, par exemple, la publication tardive ne put nuire à la fortune de l'ouvrage, sans doute parce qu'il était aisément compréhensible et traité dans un style assez familier à tous. Mais dans les œuvres de combat à tendances rénovatrices ou simplement hardies, il n'en va pas de même ; *Faust* et *Carmen* furent condamnés ou ne furent pas, du moins, appréciés à leur valeur. Qui sait ? N'auraient-ils pas été mieux traités si le texte gravé avait été mis plus tôt dans les mains de ceux qui devaient les juger !

Cette précaution n'était pas utile pour un petit opéra-comique en un acte, comme *le Trompette de M. le Prince*, répété sous le titre de *la Chambre*, joué le 15 mai, et dû à la collaboration de Mélesville et de François Bazin. Vingt-deux représentations dans l'année, avec le maintien de la pièce au répertoire pendant un assez long temps, marquèrent le favorable accueil fait au début du jeune compositeur. Lauréat de l'Institut, où il obtenait en 1839 le second prix tandis que le premier était remporté par M. Ch. Gounod, il avait mérité en 1840 la plus haute récompense, avait séjourné à Rome le temps réglementaire et revenait à Paris, plein d'une ambition légitime que l'avenir devait satisfaire largement ; car il connut la fortune, le succès, les honneurs. Nous ne pouvons oublier qu'il fut notre maître, et c'est avec

respect que nous parlons d'un artiste qui a pu se tromper sur le compte de M. Massenet, alors son élève et plus tard, par une singulière ironie du sort, son successeur à l'Institut, mais dont l'enseignement libéral a rendu bien des services et formé bien des talents.

Le Trompette de M. le Prince fut suivi à quelques jours de distance, le 27 mai, par *le Veuf du Malabar*, autre opéra-comique en un acte dont Siraudin et Adrien Robert (lisez Charles Basset) avaient composé les paroles et Doche la musique. Trente représentations furent la carrière fournie par cette farce, plus bizarre qu'originale, rappelant à certains traits *le Mort Vivant, la Femme Juge et Partie* et autres pièces fantaisistes, mais n'ayant point, pour rehausser son mérite, le secours d'un compositeur de talent. Doche était plus propre à composer des couplets de vaudeville que des scènes dramatiques ; en un temps où le public attachait moins d'importance qu'aujourd'hui à l'élégance et aux raffinements de l'instrumentation, il réussissait même à choquer ses contemporains par la pauvreté de sa facture, et l'un d'eux pouvait écrire en toute sécurité : « M. Doche ne s'est pas familiarisé avec la variété des voix multiples de l'orchestre, *bien qu'il en dirige un*, et son style est arriéré : sa muse est une musarde qui semble inspirée par Apollon-*Musard.* » Le titre de la pièce était fait pour amener, sous la plume des journalistes, les souvenirs historiques et littéraires ; on n'y manqua point ; on exhuma notamment *la Veuve du Malabar*, cette tragédie jadis fameuse, et l'on rappela ce vers (qui n'en est pas tiré d'ailleurs), que son orgueilleux auteur, Lemierre, proclamait « le plus beau de notre langue » :

Le trident de Neptune est le sceptre du monde.

Presque au lendemain de l'affaire Pritchard, la citation d'ailleurs ne manquait pas d'à-propos.

Une autre pièce en un acte, *Le Caquet du Couvent*, représentée le 5 août, ne fournissait point à la presse matière à semblables digressions ; mais elle inspira au critique Henri Blanchard une note d'autant plus amusante, qu'il se trouvait en quelque sorte intéressé dans l'ouvrage et lésé par sa représentation. Il avait dû, en effet, écrire la musique lorsque la pièce s'appelait *la Sieste*, et avait pour auteurs de Leuven, Ch. de Livri et Ferdinand Langlé. Refusée alors par Crosnier, elle avait attendu quinze ans dans les cartons de Leuven qui, un beau jour, la porta à Planard. Celui-ci modifia la pièce, changea le nom des personnages, et *la Sieste*, devenue *le Caquet du Couvent*, fut confiée à un nouveau compositeur, Henri Potier, auquel elle valut 58 représentations réparties entre quatre années. De nos jours, un procès serait la conséquence de ce procédé ; Blanchard était sans doute d'humeur conciliante ; il se contenta d'en rire, et comme le livret ressemblait quelque peu à *l'Ingénue* de Dupin, il désigna ironiquement, dans son compte rendu, le libretto comme étant de « MM. de Planard, de Leuven, de Livri, Langlé, Dupin et quelques autres. » En réalité, sur l'affiche, les deux premiers seuls étaient nommés. L'aimable critique poussa le désintéressement jusqu'à trouver de la valeur à la musique de Potier et du talent aux interprètes, Mmes Potier, Lavoye et Félix, sans oublier l'amusant Sainte-Foy, lequel dans ses couplets attaquait, disait-il, « avec assez de brio un *si* de tête qui en fait presque un Duprez. » La chose est très possible ; on se rappelle en effet que Sainte-Foy avait fait ses études au Conservatoire et concouru dans un air d'opéra. Il as-

pirait à devenir ténor sérieux, et la fantaisie de son masque l'obligea seule à renoncer à ce fol espoir. Le succès l'en indemnisa largement.

Deux levers de rideau en un acte n'avaient pas épuisé la provision d'amabilité du directeur pour les jeunes. Après Bazin et Potier ce fut le tour de Maurice Bourges, un rédacteur de *la Revue et Gazette musicale*, plus connu comme critique que comme musicien. *Sultana*, nom donné à une espèce merveilleuse de tulipe que cultive un vieux soldat hollandais avec espoir d'en tirer fortune, ne rapporta que de modestes droits d'auteur au librettiste, de Forges, et au compositeur qui s'en tint à ce premier essai dramatique en deux actes. Répétée sous le titre des *Deux Pages*, cette petite pièce parut le 16 septembre et vécut l'espace de trente et une soirées.

Le dernier ouvrage de la saison fut un opéra-comique en trois actes, paroles de Brunswick et de Leuven, musique de Clapisson, *Gibby la Cornemuse :* titre bizarre, soit dit en passant, et tout juste grammatical, auquel il eût été évidemment plus correct de substituer celui de *Gibby, le joueur de cornemuse*. Le sujet, une conspiration contre Jacques Ier, découverte et empêchée par un berger, ne pouvait donner matière à développements bien originaux; on y prit quelque intérêt cependant, grâce à certains détails assez amusants, dont, à tort ou à raison, on se plut à attribuer la paternité à Brunswick seul, ainsi qu'en fait foi ce quatrain satirique improvisé lors de la première représentation, qui eut lieu le 19 novembre :

Si de Gibby la cornemuse
Attire et charme le public,
On ne le devra qu'à la muse
De Clapisson et de Brunswick.

Des mélodies assez heureuses contribuèrent en outre à la réussite de cet ouvrage qui, sans être un grand succès, rapporta quelque argent. Le compositeur en fut tout heureux, et dut enrichir de quelque instrument nouveau la belle collection qu'il a léguée par testament au Conservatoire. Le souvenir de ces joies est consigné à la première page des mémoires de Roger, parus sous le titre de *Carnet d'un Ténor :*

« Jeudi, 4 mars 1847. — Dîné chez Clapisson. Quel homme heureux! Grâce à son succès de *Gibby*, le voilà arrivé à une aisance qu'il était loin de connaître. Comme il jouit de tout avec délices! Il se fait un immense bonheur avec les mille riens dont se compose le confort de la vie : il a enfin des tapis, un calorifère dans sa salle à manger; il a chaud; ses amis ont chaud et regardent avec admiration ses curiosités et ses vieux instruments. Il a été chez le duc de Nemours! Il laisse arrondir son ventre sans craindre que son ventre soit en contradiction avec sa fortune : c'est vraiment plaisir de voir une fois par hasard le bonheur niché dans une famille qui sait en jouir et qui l'a mérité. »

Après les œuvres nouvelles, il nous reste à mentionner les reprises d'ouvrages anciens ; on en compte quatre pour l'année 1846 : le *Roi d'Yvetot*, dont nous avons déjà parlé (20 février) ; *Emma*, (24 avril) ; *Zémire et Azor* (29 juin) ; *Paul et Virginie* (14 août).

Emma eut peu de succès, faute peut-être d'une interprétation suffisante, car cette petite partition contient de très agréables pages, et cet essai de faire revivre un léger opéra-comique datant de 1821 et occupant le numéro quatre dans l'œuvre dramatique du maître, aboutit simplement à huit représentations.

Il n'en fut pas de même de *Zémire et Azor*, dont les rôles servaient de débuts à deux jeunes artistes de talent, qui devaient fournir à l'Opéra-Comique une brillante et utile carrière. Mlle Lemercier et Jourdan sortaient du Conservatoire, où ils avaient obtenu, au concours de 1845, l'une un second accessit de chant, l'autre, un premier prix. Mlle Lemercier était pleine de finesse et de grâce, aimable chanteuse et spirituelle comédienne. Jourdan possédait des qualités analogues; il brûlait les planches, comme on dit vulgairement, et l'on ne pouvait alors lui reprocher que cet excès de zèle, cette sève juvénile que le temps et l'âge devaient suffire à calmer. « Il ne veut pas demeurer en place, écrivait le sévère Fiorentino; il a l'insupportable manie de sautiller, de gambader, de s'agiter, de courir comme s'il était piqué par la tarentule. Coupez en deux la couleuvre au moment où elle replie ses anneaux, et les deux tronçons du serpent qui tendent à se rapprocher vous donneront l'idée de ce mouvement, de ce frétillement perpétuel. » Quoique de petite taille, il avait en somme un physique agréable, et qui n'est pas inutile pour le personnage d'Azor; on était ainsi fort heureusement surpris lorsqu'il retirait la figure de diable d'opéra qui, pour cette reprise, avait été substituée à la tête d'animal, surmontée d'une touffe épaisse de plumes noires, et usitée jusque-là. Ponchard la portait ainsi quand il jouait ce même rôle d'Azor; le déguisement était laid, mais Ponchard n'était pas beau; ce qui faisait dire à certain critique malicieux : « Quel dommage qu'il ait ôté son masque ! »

On sait que le sujet de cette pièce avait été emprunté par Marmontel à un conte de Mme Leprince de Beaumont, intitulé *la Belle et la Bête;* on sait égale-

ment qu'après le succès considérable de la première représentation (Fontainebleau, 9 novembre 1771; Paris, 16 décembre), Guichard, consulté par Grétry sur le mérite de l'œuvre, aurait répondu :

De cette question je ne me romps la tête :
La musique est la belle et la pièce est la bête.

Marmontel avait toujours eu assez d'esprit pour entrer à l'Académie française! Remarquons toutefois que, comme jadis Quinault, il se mit à écrire des poèmes d'opéras et d'opéras-comiques, seulement *après* avoir été admis au nombre des Quarante. Si donc il est quelque librettiste aspirant aux honneurs de l'immortalité, il faut que d'avance il renonce au plaisir d'indiquer ces deux noms comme précédents; l'histoire lui donnerait un démenti.

La dernière reprise de *Zémire et Azor* remontait au 21 février 1832, et, comme il est dans la destinée des ouvrages de Grétry de subir la continuelle fantaisie des arrangeurs, Scribe alors l'avait réduit à deux actes. En 1846, les quatre actes furent rétablis; mais on fit appel à la bonne volonté d'Adam pour opérer les retouches d'usage. L'opération réussit, la pièce aussi, et Louis-Philippe, fidèle à son goût pour les vieux opéras-comiques, ne manqua pas de réclamer une audition spéciale de celui-là. Le 8 juillet, en effet, on représenta *Zémire et Azor* à Saint-Cloud; mais peut-être, pour cette fois seulement, revint-on au texte primitif, si nous en jugeons d'après une note curieuse trouvée dans un journal de l'époque. « Quand le roi a fait jouer à la cour *Raoul de Créqui*, *Richard Cœur de Lion* et *le Déserteur*, il a demandé que ces ouvrages fussent donnés dans leur intégrité, et sans être arrangés ou dérangés par le *premier homme du*

monde. Nous ne garantissons pas l'authenticité de ce jeu de mots royal sur M. Adam, mais bien l'*ordre précis* que les partitions des maîtres de notre école française soient respectées. »

Paul et Virginie n'eut pas le succès de *Zémire et Azor*. C'était pour les mêmes interprètes qu'on avait organisé la reprise de cette œuvre, née en 1791; Jourdan et Mlle Lemercier s'y montrèrent charmants, mais la pièce ne réussit point à émouvoir comme le roman. Le dénouement prosaïque et bourgeois, c'est-à-dire le mariage des deux amants, imaginé par le librettiste de Favières, fit sourire, et, quoiqu'on s'inclinât devant la partition de Kreutzer, laquelle fut cette fois religieusement respectée, on convint assez généralement qu'un tel sujet se pliait mal à une adaptation musicale. L'histoire si simple et si touchante qui a immortalisé le nom de Bernardin de Saint-Pierre n'est évidemment qu'un long duo qu'il n'est pas facile de découper en actes d'opéra. Paul et Virginie s'aiment d'un amour spontané, instinctif, mais qui s'ignore et dont l'inconscience est un charme de plus : quoi de moins scénique? Plus tard, aidés de Victor Massé, MM. Michel Carré et Jules Barbier ont triomphé de cet obstacle; leur œuvre a réussi; mais on aura toujours quelque peine à trouver des interprètes assez séduisants pour donner l'illusion de la grâce et de la jeunesse, pour personnifier ces jeunes héros que semble envelopper déjà le prestige mystérieux de la légende.

L'année 1846 vit se produire à l'Opéra-Comique un nombre inusité de débutants : dix, parmi lesquels plusieurs dignes de mémoire. Déjà nous avons cité, à propos de *Zémire et Azor*, Jourdan et Mlle Lemercier; voici venir : le 11 mars, Mlle Marie Lavoye (rôle de

Cendrillon), 2e prix d'opéra-comique au concours de 1845, sœur de Mlle Lavoye qui faisait déjà partie de la troupe, jolie, jeune, encore inexpérimentée, mais comédienne intelligente, bien accueillie dans *Cendrillon* d'abord, puis dans *Emma*. Le 26 avril, Julien (Mergy du *Pré aux Clercs*), chanteur de province dont le début ne fut même pas annoncé, ce qui prouve le peu de cas qu'en faisait la direction. Le 18 mai, Pradeau (Dikson de *la Dame blanche*), Pradeau, le futur Patachon, l'acteur si justement apprécié des Bouffes et du Gymnase, cherchant alors sa voie, et ne la trouvant pas comme l'indique ce simple compte rendu de son échec à l'Opéra-Comique : « M. Pradeau, le trial rouennais... n'a pas fait la moindre sensation. » Le 14 août, quelques jours après, M. Dutilliers (Jean dans les *Deux Voleurs*), Mme de Saint-Ange (la mère dans *Paul et Virginie*), deux inconnus. Le 16 septembre, Mlle Berthe, gentille chanteuse, venue de Brest et favorablement accueillie dans Nicette du *Pré aux Clercs*. Le 23 septembre, Montaubry, l'un des futurs piliers de l'Opéra-Comique, et qui parut d'abord dans Daniel du *Chalet*. « Ce début, lisons-nous dans un » journal du temps, a été convenable, sans éclat, sans » accident, » autrement dit le jeune chanteur passa complètement inaperçu. Le 4 novembre, Mlle Grimm (Carlo Broschi de *la Part du Diable*), 2e prix de chant et 2e accessit d'opéra-comique au concours de 1845, douée d'une voix souple et charmante, mais actrice dénuée encore de toute expérience. Enfin, le 26 novembre, Mlle Mercier (Catarina des *Diamants de la Couronne*), 2e accessit de chant et 1er accessit d'opéra-comique au concours de 1845, et qui prit à la salle Favart le nom de Levasseur pour éviter toute confusion avec Mlle Lemercier, sa camarade de classe et de théâtre; belle

personne, dont la voix sonore et bien timbrée produisit grand effet.

Le bilan de l'année 1846 serait incomplet si nous ne mentionnions pas les représentations extraordinaires données à la salle Favart. La première (17 mars), au bénéfice de Roger, comprenait les deux premiers actes de *la Dame blanche*, le second acte de *la Sirène*, un intermède où parurent Roger, Hermann-Léon, Ole Bull, fameux violoniste de l'époque, et M. et Mme Blaes Merty, « si surprenants, dit un compte rendu, dans leurs échos de voix et de clarinette »; *les Vieux Pèchés*, joués par Bouffé et Mlle Marquet; un intermède de danse; enfin, la parodie du *Désert*, où défilèrent, en costumes et armés de mirlitons, les principaux comiques des théâtres de Paris. C'était là un programme assez attrayant pour justifier l'empressement du public; la recette, en effet, s'éleva à 11,155 fr. 50 c.

La seconde (12 mai), au bénéfice de Mme Boulanger, la sympathique chanteuse qui, l'année précédente, avait pris sa retraite, comptait, comme principal élément de succès, la présence de Mme Dorus-Gras, qui joua le second acte des *Diamants de la Couronne*.

La troisième (6 décembre) fut à coup sûr la plus intéressante et la plus importante pour l'histoire de l'art. On y entendit pour la première fois *la Damnation de Faust*, légende en quatre parties, disait le programme, paroles de MM. H. Berlioz, Gérard et Gandonnière, musique de M. H. Berlioz. Les interprètes s'appelaient Roger (Faust), Hermann-Léon (Méphistophélès), Henri (Brander), Mme Hortense Maillard (Marguerite), et les exécutants, au nombre de deux cents, étaient dirigés par l'auteur. Annoncée pour le 29 novembre, puis remise au dimanche 6 dé-

cembre, à une heure et demie, cette première audition, suivie d'une seconde le 13, a donné lieu à bien des appréciations qui ne rentrent point dans le cadre de notre étude, et qu'on retrouvera dans tous les ouvrages (ils commencent à devenir nombreux) consacrés à la gloire de Berlioz. Il est un détail pourtant que nous rapportons ici parce qu'il semble avoir échappé à tous les biographes du maître : Pour consoler Berlioz de sa disgrâce, ou du moins lui faire illusion sur son succès, on organisa dans les premiers jours de 1847 un banquet, présidé par le baron Taylor, et l'on fit en son honneur frapper une *médaille d'or* qui lui fut remise solennellement.

Mais ce témoignage des amis ne suffisait pas à consoler le pauvre compositeur de l'indifférence du public. La foule s'était ruée aux *Mousquetaires de la Reine;* elle avait négligé *la Damnation de Faust*, et ce n'est point sans quelque mélancolie qu'on se reporte en effet à cette année 1846 : l'œuvre dont le succès a été le plus durable était justement celle à laquelle on avait porté le moins d'attention.

« Quoi ! s'écriait dans un de ses feuilletons Théophile Gautier, toujours disposé, il faut le reconnaître, à soutenir les *jeunes*, un théâtre royal s'est ouvert enfin sincèrement, franchement, à un compositeur nouveau français et lauréat de l'Institut ! On lui a donné trois actes tout d'un coup, des acteurs convenables, des costumes riches et des décors frais, et M. Scribe a daigné réunir dans le poème la finesse et l'esprit de ses bons jours ! Cela renverse toutes les idées reçues ! » Si étrange, en effet, que fût cette bonne fortune, elle était très réelle ; la pièce en trois actes de Scribe et Gustave Vaez s'appelait *Ne touchez pas à la Reine*, et le compositeur Xavier Boisselot.

Fils d'un facteur de pianos, le jeune Boisselot avait, en la personne de son père, non seulement un protecteur et un ami, mais un agent de réclames qui ne perdait aucune occasion d'allécher le public et de prédisposer ainsi les autres à aimer ce qui lui était cher. Voilà pourquoi on lisait alors dans les journaux : « C'est au numéro 9020 qu'est échu, dans la loterie au profit de la Caisse de l'Association des Artistes musiciens, le magnifique piano à queue *donné* par M. Boisselot, de Marseille. Cet instrument, *tant apprécié des artistes* par sa brillante et belle qualité de son, confirme la haute réputation de M. Boisselot, qui, depuis quelques années, partage avec Erard, Pleyel et Pape, l'honneur de marcher à la tête de la fabrique française. » Un peu plus tard, au mois de novembre 1846, on annonçait l'arrivée à Paris de M. Boisselot père « le célèbre facteur de pianos de Marseille, *si connu par la constante protection qu'il a généreusement accordée à l'art* et aux artistes. Il vient assister à la première représentation de l'ouvrage de son fils. » C'était s'y prendre d'avance, puisque cette première n'eut lieu que le 16 janvier 1847 ; mais, l'excellent homme avait raison de se hâter. La victoire de son fils devait être sa dernière joie : quatre mois plus tard, il mourait subitement.

Singulière destinée d'ailleurs, que celle de ce fils chéri. Né en 1811, gendre de Lesueur, prix de Rome en 1836, Xavier Boisselot attend *onze* ans la faveur d'être joué, donne pour son début *Ne touchez pas à la Reine*, qui est un succès, attend quatre années encore pour voir monter son second ouvrage, *Mosquita la Sorcière*, au Théâtre-Lyrique, lors de l'inauguration (27 septembre 1851), puis, délaissé par les directeurs, revient définitivement à ses fagots ou plutôt à ses

pianos. Vainement, dans la cave de l'Athénée, on tente en 1871 une malheureuse reprise de *Ne touchez pas à la Reine*, le nom du compositeur disparaît alors de l'affiche et retombe dans l'oubli.

Elle n'était point d'ailleurs sans mérite, cette pièce appelée *Un Secret,* puis *Ne touchez pas à la hache*, titre lugubre et peu propre au cadre aimable de l'opéra-comique. L'affabulation manquait de vraisemblance, bien que le point de départ ne fût pas sans quelque analogie avec celui d'un drame en cinq actes, d'Octave Feuillet et Bocage, intitulé *Echec et mat;* cependant les scènes étaient adroitement présentées, et la partition, sans révéler une personnalité musicale, dénotait une certaine entente de la scène, une certaine habileté dans le maniement des voix et de l'orchestre. « Ne touchez pas à la Reine, écrivait un chroniqueur, mais... venez la voir ! » Et l'on vint, en effet, avec un tel empressement, que l'ouvrage fut joué 67 fois la première année et atteignit en trois ans 75 représentations. La province et l'étranger l'accueillirent avec faveur, puis l'oublièrent à leur tour. C'est le temps qui avait touché à la Reine, et c'est lui qui l'avait tuée.

Le Sultan Saladin (8 février) n'eut pas le même éclat et passa plus vite. Ce qui est bon pour un vaudeville est suffisant pour un opéra-comique en un acte, s'était dit sans doute le librettiste Dupin; et, remaniant une pièce donnée à la rue de Chartres en 1819 avec la collaboration de Scribe, *le Fou de Péronne*, il avait confié à Luigi Bordèse le soin de traiter musicalement cette seconde mouture. Les aventures d'un prétendu qu'on berne à l'instar de M. de Pourceaugnac, de M. Danière dans *le Sourd*, ou de M. Deschalumeaux dans la pièce de ce nom, ne pouvaient guère

fournir au musicien des situations bien compliquées. L'auteur applaudi de *la Mantille* et de *l'Automate de Vaucanson* se contenta d'écrire une comédie à ariettes, c'est-à-dire de prodiguer les couplets; et comme ils étaient chantés par Chollet, Sainte-Foy, Duvernoy, Mlles Prévost et Berthe, le public ne lui tint pas rigueur, le directeur non plus, s'il est vrai que, quelques jours après, il remit à Luigi Bordèse un poème en trois actes de Leuven. Mais le reporter qui lançait cette nouvelle exagérait sans doute, et l'on doit croire qu'il s'agissait d'un seul acte, *les Deux Bambins*, représentés l'année suivante. Du reste, on prêtait alors à M. Basset bien des projets qui n'ont point abouti, et l'on annonçait bien des pièces qui n'ont jamais été jouées ou ne l'ont été que longtemps après; pour cette année 1847, il nous suffit de rappeler trois actes de Félicien David, *la Perle du Brésil*, qui, représentée au Théâtre-Lyrique en 1851, ne devait revenir à la salle Favart qu'en 1883; puis un acte de Burgmüller, un acte d'Alkan, et, souvenir vraiment piquant, un acte d'Offenbach, où le principal rôle était destiné à Roger. Le titre? Nul ne l'a publié. Peut-être était-ce *l'Alcôve*, opéra-comique en un acte, comprenant neuf morceaux, et exécuté le 24 avril 1847 dans un « concert dramatique » à l'Ecole lyrique, avec Mlle Roullié, de l'Opéra-Comique, MM. Grignon fils, Barbot et un amateur anonyme, pour interprètes. Peut-être était-ce aussi quelque ouvrage plus important; car, à cette époque, Offenbach n'aspirait pas seulement à divertir ses contemporains; il écrivait de la musique « sérieuse », composait de graves mélodies, gravement intitulées, par exemple, *le Soupçon paternel*, promenait son violoncelle de concert en concert, et passait pour un « artiste

d'avenir. » On ne se trompait pas; seulement, le talent qu'on lui prêtait n'est pas celui qu'il eut.

A tout prendre, sa musique eût aisément valu celle de Doche, devant qui les portes de l'Opéra-Comique s'ouvraient pour la seconde et la dernière fois; deux ans plus tard, il mourait du choléra, à Saint-Pétersbourg, où il était aller diriger le Théâtre-Français. *Alix*, opéra-comique en un acte, écrit par lui sur un livret de Nus et Follet, et représenté le 13 mars, n'eut aucun succès. Le directeur s'y attendait sans doute, car il omit d'inviter la presse. Est-ce pour cette raison que Clément, dans son Dictionnaire lyrique, a omis la pièce elle-même? Les journalistes vinrent cependant, et c'est à l'un d'eux que nous empruntons ce compte rendu court, mais caractéristique : « Avec l'excessive, l'impardonnable faiblesse du poème, si c'est là un poème ! et avec la nullité bruyante de la musique, la pauvre *Alix*, n'ayant rien eu pour monter sur les planches, a déjà tout ce qu'il faut pour en descendre. » Elle en descendit en effet au bout de 6 représentations, et c'est à peine si l'on eut le temps de remarquer, parmi les interprètes, le jeune Montaubry, qui faisait, avec le personnage d'Etienne, sa première création à l'Opéra-Comique. Un seul critique semblait le deviner, quand il écrivait : « Ce ténor ne demande pas mieux que de bien dire et de bien chanter, quand on lui en offrira l'occasion. » Cette occasion ne lui fut offerte que *onze* ans après, et dès le mois d'octobre on le laissait s'embarquer pour la Nouvelle-Orléans.

Vers le même temps, d'autres vides s'étaient produits dans la troupe. M[lle] Prévost et Chollet, dont *le Sultan Saladin* avait été la dernière création, se retirèrent; l'une joua encore, le 24 avril, Paméla de *Fra*

Diavolo, l'autre, le 25 avril, Frontin du *Nouveau Seigneur*, et tous deux partirent pour Bordeaux, où Chollet devenait à son tour directeur de théâtre. Le 26 juin disparut également Mme Henri Potier, personnifiant, pour la dernière fois, Argentine de *l'Eau merveilleuse*. C'est pour les remplacer qu'on fit débuter successivement, le 22 avril, dans *le Chalet* (rôle de Max), M. Beauce, venu de Liège, après avoir traversé l'Opéra de Paris; le 1er mars, dans *le Domino noir* (rôle de Brigitte), Mlle Morel, artiste intelligente, qui ne tarda pas à occuper une place honorable dans les rôles de second plan; le 8 juin, dans *Ne touchez pas à la Reine* (rôle de la Reine), Mlle Charton, qui arrivait de Bruxelles pour chercher à Paris une notoriété qu'elle a trouvée depuis, car elle possédait une belle voix et devait, au Théâtre-Lyrique, sous le nom de Charton-Demeur, remporter plus d'un succès; le 28 septembre, dans *l'Ambassadrice* (rôle de Fortunatus), M. Nathan, élève du Conservatoire, où il avait obtenu un accessit d'opéra-comique au concours de 1847, et dont la juste valeur fut appréciée par *la Revue et Gazette*, puisqu'elle écrivait : « Il a tenu ce qu'il promettait : ce sera un artiste *utile* » ; le 14 décembre, dans *le Chalet*, Mlle Géraldine, qui venait du Vaudeville et chanta seulement trois fois ; le 17 décembre enfin, dans *Ne touchez pas à la Reine* (rôle de don Fernand), M. Charles Ponchard, qui, après une courte apparition à l'Opéra, entrait à l'Opéra-Comique, dont il devait rester jusqu'à sa mort l'un des serviteurs les plus fidèles et les plus zélés, où même il finit par remplir avec autorité les fonctions de metteur en scène et de régisseur.

Du reste, la jeune troupe « donnait » et avec succès, comme on le vit à la reprise de *l'Éclair*, qui eut lieu le 24 mars. Seul Roger comptait parmi les anciens ;

encore changeait-il de rôle. Il avait débuté le 16 février 1838 dans celui de Georges ; il prenait maintenant celui de Lionel. Dans son *Carnet d'un ténor* lui-même a rendu compte de cette soirée avec un mélange de naïveté et d'aplomb qui donne quelque saveur à la citation complète : « Mercredi. Dîner à 3 heures. Le soir, première représentation de la reprise de *l'Éclair*. J'ai mis une ceinture (!) faite par Ernest, le costumier. Ma femme prétend que ça a nui à ma voix. — Elle trouve que la partie vocale ne me convient pas et qu'elle est trop grave pour moi. Au milieu des compliments de tout le monde, Fanny seule est de mauvaise humeur. Peut-être a-t-elle raison. L'air du premier acte est trop long, je le couperai (!). Grand effet dans la petite phrase en *la* du quatuor et dans le duo du deuxième acte, où Mlle Grimm obtient un beau succès. Jourdan et Mlle Levasseur, faibles. J'étais tout étonné de voir le rôle de Georges, qui faisait tant d'effet avec Couderc et *moi*, tout écrasé et réduit à rien par Jourdan (!). Jourdan, étant sans physionomie, est malheureusement obligé de se conformer servilement aux indications de Planard et de Saint-Georges, qui, comme Scribe, *ont le talent de gâter les meilleures pensées du monde par des conseils maladroits.* » Le tableau est complet. Il n'en épargne point, et chacun a son tour, disait Molière.

Cependant, le théâtre poursuivait sa marche régulière, entremêlant les nouveautés et les reprises, celles-ci généralement plus brillantes que celles-là. *Le Bouquet de l'Infante*, opéra-comique en trois actes, paroles de Planard et de Leuven, musique d'Adrien Boieldieu, reçut, avec 27 représentations, un accueil simplement honorable. Appelée d'abord *Ginetta*, puis *le Marquis de Silva*, cette petite

pièce, signée par l'héritier d'un grand nom, eut pour interprètes, le 27 avril, les deux sœurs Lavoye, Mocker et Audran, lequel, indisposé le premier soir, eut des effets de voix malheureux, qui lui valurent la sévère application de cette plaisanterie d'Arnal : « J'ai beaucoup connu un mouton qui chantait ainsi. » Quant à la pièce, elle n'était ni meilleure ni pire qu'une autre ; elle offrait même quelques morceaux agréables ; mais l'ensemble était gris et justifiait cette appréciation d'un critique : « M. Boieldieu n'en est plus à son coup d'essai et l'on aimerait à le voir frapper des coups de maître. Il a le *faire* facile, mais quelque peu arriéré par la simplicité trop claire de sa mélodie et la naïveté de ses modulations. » Il fallait que ce défaut fût bien grave pour qu'on le signalât ainsi en 1847, car le goût de l'époque ne poussait point l'art vers les complications musicales.

C'est ainsi qu'on est tout surpris de voir reprocher à Bazin « la coquetterie pointue et maniérée de l'école actuelle » à propos de son opéra-comique représenté le 18 mai, *le Malheur d'être jolie*. Pour expliquer l'insuccès, il suffisait de s'en prendre à l'absurdité du livret. Le librettiste s'appelait Charles Desnoyers, alors secrétaire de l'administration du Théâtre-Français; ce qui fit dire à un plaisant critique : « On voudrait que cette place lui donnât plus d'occupation ! » Un autre ajouta : « Ce petit opéra... ne fera pas résonner longtemps, pour M. Bazin, la trompette de la Renommée ; celle de M. le Prince aura pour lui plus de retentissement. » En effet, *le Malheur d'être jolie*, répété sous le nom d'*Isolier*, ne fut joué que *cinq* fois.

Tout au contraire, on fit bon accueil à une ancienne pièce d'Auber, *Actéon*, reprise le 26 juin, lestement

enlevée par Mlles Lavoye, Morel, Roullié, MM. Bussine, Jourdan; et l'on ne manqua pas de rappeler à ce propos le joli mot de Rossini sur Auber : « Cet homme fait de la petite musique en grand musicien. » Ce n'est pas un des meilleurs ouvrages du maître, ni des plus importants, et néanmoins, il est curieux de rappeler que ce petit acte était destiné par les auteurs à l'Opéra. Bien plus, il y fut répété pendant six semaines par Levasseur, Nourrit et Mme Damoreau. Ce fut précisément la retraite de cette dernière qui entraîna la retraite de l'œuvre. *Actéon* suivit Mme Damoreau à la salle Favart et parut dans son nouveau cadre, avec Inchindi et Révial, le 23 janvier 1836.

Les inconvénients d'un mauvais poème se firent sentir pour M. Ernest Boulanger comme ils s'étaient fait sentir pour Bazin. *La Cachette*, de Planard, représentée le 10 août, ne valait pas mieux que *le Malheur d'être jolie;* il n'y avait que la différence d'un acte à trois. Il s'agissait encore d'une de ces restaurations, mises à la mode par Scribe, où l'on voit le sort des têtes couronnées dépendre du caprice d'un humble paysan; le librettiste y avait joint les accès de la folie d'une mère et son retour à la raison, et tout cet arsenal de sensibleries qui transformaient l'opéra-comique en un vrai mélodrame. Le compositeur avait fait de son mieux pour éclaircir cette sombre donnée; mais son talent, joint à celui des interprètes, Hermann-Léon, Audran, Ricquier, Sainte-Foy, Mlles Révilly, Grimm et Marie Lavoye, ne put sauver l'ouvrage; il tomba pour ne plus se relever après *huit* représentations.

Afin de compenser cette perte, on puisa dans le vieux fonds, et le 6 septembre on rendit à la lumière

une pièce d'Auber, *la Fiancée*, qui datait du 10 janvier 1829. Le roi Louis-Philippe l'aurait peut-être trouvée encore un peu jeune, lui qui, le 29 juillet précédent, avait invité les élèves du Conservatoire à représenter au théâtre de la Cour, à Saint-Cloud, *les Prétendus*, musique de Lemoyne (1789), et *les Deux Petits Savoyards*, musique de Dalayrac (1789). Le public se contenta de *la Fiancée*, dont le livret n'est pas ennuyeux d'ailleurs et dont la partition compte plusieurs morceaux devenus populaires ; il ne renouvela plus les critiques formulées, lors de la première, au sujet de certaine berline traînée par deux chevaux, qui amenait l'héroïne à la fin du dernier acte, et lui paraissait (ô candeur !) un spectacle digne d'un cirque, mais non de l'Opéra-Comique, et il prodigua des bravos aux interprètes qui étaient appelés à remplacer les acteurs de la création (Chollet, Tilly, Lemonnier, Mmes Pradher et Lemonnier), c'est-à-dire Mocker, Bussine, Audran, Mmes Félix et Darcier. C'est à cette dernière en particulier que l'on fit fête. Un caprice l'avait éloignée de l'Opéra-Comique et poussée au Vaudeville, où elle resta du 12 mai au 20 juin, afin d'y créer le principal rôle dans une comédie de Bayard et Dumanoir, intitulée *la Vicomtesse Lolotte*. Revenant à la salle Favart, elle avait à chanter dans ses couplets : « Le bonheur est là ! » Bien vite les spectateurs soulignèrent cette piquante allusion : il fallait bien applaudir au retour de l'enfant prodigue.

Cependant, la fin de l'année approchait, et l'on n'avait point encore trouvé une œuvre vraiment belle et digne de mémoire. *Le Braconnier*, que nous rencontrons le 29 octobre, n'était qu'une œuvre estimable. Ce petit opéra-comique en un acte avait pour

auteurs, d'une part, Vanderburch et de Leuven, de l'autre, Gustave Héquet, nouveau venu dans la carrière musicale, car on ne le connaissait jusqu'alors que comme journaliste. Jourdan, Chaix, Sainte-Foy et Mlle Lemercier présentèrent au public cet essai qui, disait un critique, « prouve qu'on peut être un compositeur élégant, *quoique*, ou même *parce que* l'on est un critique consciencieux et compétent. » C'est encore un aimable confrère qui écrivait : « Cette partition révèle un musicien que l'expérience fera dramatique, pour peu que les auteurs veuillent l'y aider par des poèmes ». Ni les auteurs, ni les directeurs ne l'y aidèrent; Gustave Héquet reparut aux Bouffes-Parisiens le 24 juin 1856, avec *Marinette et Gros Réné*, puis à Bade le 18 juillet 1864, avec *De par le Roi;* mais l'Opéra-Comique lui demeura fermé.

Après une heureuse reprise de *Fra Diavolo*, le 8 décembre, avec Audran, Sainte-Foy, Mlles Révilly et Charton, parut enfin *Haydée*. Il fallait cette bonne fortune pour relever le prestige d'une année à l'actif de laquelle on doit porter encore quelques représentations extraordinaires omises au cours de ce récit, par exemple : celle du 10 avril, au bénéfice de la caisse des auteurs et compositeurs dramatiques, avec le concours de la Comédie-Française pour *la Famille Poisson*, du Palais-Royal pour *la Fille de l'Avare*, et de Mme Dorus-Gras, qui rejouait pour cette fois seulement le rôle d'Isabelle du *Pré aux Clercs*, rôle presque créé par elle, puisqu'elle l'avait pris, on s'en souvient, dès la deuxième représentation; celle du 20 avril, où fut exécuté pour la seconde fois le *Christophe Colomb* de Félicien David, donné pour la première fois au Conservatoire le 7 mars précédent; celle du

4 mai, au bénéfice d'une artiste, M[lle] Martin, avec le concours du Palais-Royal pour *Un Poisson d'avril*, et du Vaudeville pour *Riche d'amour*, plus le premier et le deuxième acte de *la Dame blanche*, et un intermède musical, où certain chanteur de l'Opéra, nommé Bettini, provoqua l'étonnement du public : il s'était costumé en Andalou pour chanter une simple romance espagnole! C'est à peu près comme si un acteur se faisait faire un habit neuf pour jouer dans *Tartufe* le personnage de Laurent; celle enfin du 11 décembre, au bénéfice d'Hermann-Léon, avec une pièce du Vaudeville, *les Premières Amours*, le premier acte du *Maçon*, *le Diable à l'École*, *Babylas aux Enfers*, où le principal rôle était tenu par le bénéficiaire, et une scène nouvelle dont Clapisson avait composé la musique, jouée par Hermann-Léon et Henri, intitulée *Don Quichotte et Sancho*, et qui, paraît-il, obtint un vrai succès de gaieté.

Or, si brillantes que fussent ces représentations, elles ne faisaient rien tomber dans la caisse du directeur. Dans leur ensemble, les recettes avaient baissé : 1846 avait rapporté 826,615 fr. 95; 1847 rapportait seulement 648,977 fr. 65: soit une différence de 177,638 fr. 30. On comptait sur *Haydée*, qui tint en effet ce qu'elle promettait. Mais on avait compté sans la politique, et c'est elle qui, bouleversant tous les projets, fit de l'année 1848 une année désastreuse. Grands ou petits, les théâtres devaient subir le contrecoup de la Révolution et mériter ainsi l'application d'un vers de La Fontaine :

Ils ne mouraient pas tous ; mais tous étaient frappés.

CHAPITRE VI

UNE PÉRIODE CRITIQUE

Reprise de *la Fille du Régiment*.

(1848).

Par la date de sa première représentation (28 décembre), *Haydée ou le Secret* appartient, en réalité, moins à l'année 1847 qu'à l'année 1848. L'honneur, si l'on veut, fut pour l'une, mais le profit fut pour l'autre, car l'ouvrage de Scribe et Auber réussit brillamment et s'annonça dès le principe comme un succès d'art et d'argent. On goûta ce poème qu'on disait tiré d'une nouvelle russe traduite par Mérimée; la scène de somnambulisme fut jugée originale et neuve; on y découvrit même une portée morale qui d'ordinaire faisait défaut aux livrets de Scribe. Quant à la musique d'Auber, elle parut charmante de grâce et d'invention mélodique; on retrouvait enfin cette inspiration qui, dans *le Duc d'Olonne* et *la Barcarolle*, avait donné quelques preuves de lassitude et se montrait aussi fraîche et plus jeune que jamais. Le moment n'est pas venu d'embrasser en son ensemble la

carrière du maître, car l'activité chez lui ne devait disparaître qu'avec la vie, et il lui restait encore bien des ouvrages à écrire; mais on ne peut s'empêcher de jeter un coup d'œil sur le chemin parcouru en songeant à toutes les étapes qui avaient marqué cette course triomphale dans le domaine de l'opéra-comique: *Emma* (1821), *la Neige* (1823), *le Concert à la Cour* (1824), *le Maçon* (1825), *Fiorella* (1826), *la Fiancée* (1829), *Fra Diavolo* (1830), *Lestocq* (1834), *le Cheval de bronze* (1835), *Actéon* (1836), *l'Ambassadrice* (1836), *le Domino noir* (1837), *les Diamants de la Couronne* (1841), *la Part du Diable* (1843), *la Sirène* (1844). Presque chaque année se comptait par une victoire, et il est remarquable que *toutes* les pièces, citées dans cette énumération, ont figuré, depuis l'ouverture de la seconde salle Favart, au répertoire du théâtre; *toutes* y ont été l'objet de reprises, sauf *le Cheval de bronze*, dont il fut question cependant en 1848 pour les débuts de Mlle Meyer, mais qui changea de cadre, et, transformé en opéra-ballet, passa de l'Opéra-Comique à l'Opéra, en 1857.

Haydée marque à son tour une date dans la vie de l'auteur; car vingt et un ans devaient s'écouler avant qu'il retrouvât un franc succès, avec *le Premier Jour de bonheur*. Elle avait failli passer au commencement de 1847; mais elle avait cédé le pas à trois actes de Planard et de M. Ambroise Thomas, qui ne sont, croyons-nous, jamais sortis des cartons de leurs auteurs; *le Bouquet de l'Infante* avait alors pris la place devenue libre, et *Haydée* s'était trouvée remise aux derniers jours de l'année. Chose curieuse, on n'avait pas hésité sur le choix du titre, mais sur l'orthographe qu'il convenait de lui attribuer; *Haydée* avait été tout d'abord *Aïdé* et *Aydée :* les deux formes reje-

tées avaient du bon! Quant au succès, il se dessina si clairement, dès le premier soir, qu'en sortant du théâtre les musiciens de l'orchestre se rendirent à la demeure d'Auber et lui donnèrent une sérénade; c'est un témoin oculaire qui nous a rapporté ce fait peu connu. On se rappelle que pareille démonstration avait eu lieu en l'honneur de Wagner après la première de *Tannhäuser*, et de Rossini, après la *seconde* du *Barbier de Séville*. Comme ces deux ouvrages, *Haydée* devait avoir une vie longue et prospère, et le 30 août 1866, elle atteignait sa *trois centième* représentation. Parmi les interprètes de la première heure, il faut citer M[lles] Lavoye et Grimm, MM. Hermann-Léon, Audran, Ricquier et surtout Roger, dont le rôle de Lorédan fut à l'Opéra-Comique la dernière création. Il quittait ce théâtre après un service de dix années, pendant lesquelles sa renommée n'avait fait que grandir; lui-même a dressé, dans son *Carnet d'un ténor*, la liste des dix-neuf pièces qu'il a créées; il y faudrait joindre la longue énumération de toutes celles qu'il a reprises. Mais, depuis longtemps, nous l'avons dit, l'Opéra l'attirait; peut-être aussi n'avait-il plus alors cette sveltesse de taille qui convenait aux amoureux d'opéra-comique. Enfin, Meyerbeer cherchait alors un ténor pour livrer l'un de ses deux grands ouvrages, si impatiemment attendus, et la perspective de créer *le Prophète* justifiait l'ambition du chanteur; il passa de la salle Favart à la rue Le Peletier : le succès l'y suivit.

Vers la même époque se produisait à Paris un événement artistique trop important pour être passé sous silence. Ce troisième théâtre de musique, qui, pendant si longtemps, aurait pu prendre pour devise la phrase ironique que Préault avait inscrite sur le

socle d'une statue du *Silence* : « Je suis celui dont on parle tant! », ce théâtre que l'opinion réclamait, en effet, par la voie de la presse, par les pétitions signées des noms les plus illustres et renouvelées successivement en 1842, 1844, 1846, il se dressait enfin. Jusqu'alors les ministres luttaient contre cette poussée de l'opinion, disant que depuis 1807, date du décret qui réduisait à deux les théâtres de musique, « toutes les tentatives faites pour sortir d'un cadre si étroit avaient échoué. » Mais, cette fois, les temps étaient venus et, comme l'observe plaisamment Albert de Lasalle, dans son *Mémorial du Théâtre-Lyrique*, le ministre de l'Intérieur, M. Duchâtel, « malgré sa fière attitude, devait succomber sous la pression du nombre. Il se trouvait serré de près par la foule toujours grossissante des prix de Rome, des lauréats du Conservatoire, des musiciens sans livret, des librettistes en quête d'un musicien, des chanteurs en retrait d'emploi, des *jeunes* de tous les âges, des impatients qui piaffent à la porte des théâtres, des inédits enfin, que l'appétit de la célébrité taquine et rend taquins. — Accorder le Théâtre-Lyrique à ces âmes en peine, c'était leur ouvrir la porte du purgatoire qui donne directement sur le paradis! » Adolphe Adam, le populaire auteur du *Chalet*, et Achille Mirecour, frère d'un acteur du Théâtre-Français, acteur lui-même et homme expert en matière théâtrale, étaient nommés directeurs, et le Théâtre-Lyrique était inauguré le 15 novembre 1847 dans la salle du Cirque, au boulevard du Temple, sous le nom d'*Opéra-National*.

Que devait faire en 1847 cet Opéra-National, s'organisant pour lutter contre l'Opéra-Comique? Monter des œuvres nouvelles parmi lesquelles pouvait se ren-

contrer un succès, remettre à la scène de vieilles pièces, afin d'en ravir le bénéfice à l'adversaire. Ainsi arriva-t-il : le premier ouvrage d'un nouveau venu, *Gastibelza*, paroles de MM. d'Ennery et Cormon, musique d'Aimé Maillart, réussit brillamment ; c'était un bénéfice perdu pour la rue Favart. Puis, des trois reprises, *Aline, Une Bonne Fortune* et *Félix ou l'Enfant trouvé*, la première surtout fut chaleureusement accueillie. Le plus curieux, c'est qu'il était déjà question de cette *Aline* avant la mort de son auteur ; on faisait miroiter cette joie suprême aux yeux du pauvre Berton ; puis Crosnier avait oublié l'affaire, et son successeur, Basset, ne s'en souvint que le jour où précisément Adam voulut passer du rêve à la réalité. Alors le directeur prétendit faire retirer ce droit aux directeurs du Théâtre-Lyrique. C'est l'éternelle histoire du chien du jardinier, qui ne mange pas et ne veut pas que les autres mangent. Pour l'honneur de la musique, Basset perdit son procès ; mais ce résultat n'améliora pas les relations entre les deux plaideurs, et il en résulta un double dommage pour le compositeur, qui perdait un débouché à ses œuvres, et pour le directeur, qui perdait un fournisseur de talent. Adam fait, dans ses *Notes biographiques*, une allusion à cette situation fâcheuse : « J'eus le malheur, écrit-il, de me fâcher avec Basset pour des affaires entièrement étrangères au théâtre, et j'appris qu'il avait dit que, tant qu'il serait au théâtre, on ne jouerait pas un seul ouvrage de moi. » Un seul ouvrage « nouveau », avait oublié d'ajouter l'auteur éconduit ; car nous avons vérifié que, sous la direction Basset, *le Chalet* et *le Postillon de Lonjumeau* n'avaient jamais disparu du répertoire.

Forcé de subir une concurrence qu'il ne pouvait

empêcher, Basset fit de son mieux pour lutter. *Haydée* avait mis une bonne carte dans son jeu, et les recettes de janvier atteignirent, en effet, le chiffre assez élevé de 92,788 fr. 15 c. Le 9 février il donna un nouvel ouvrage, *la Nuit de Noël*, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique d'Henri Reber. Ce dernier était un nouveau venu au théâtre, et devait s'estimer tout heureux d'avoir obtenu la collaboration du grand maître ou *commandeur* des librettistes ; on pouvait le nommer ainsi, puisque quelques jours auparavant il avait reçu de l'avancement dans l'ordre de la Légion d'honneur, et que, suivant l'amusante formule inventée par Cham, « sa croix lui était sautée au cou. » Mais Scribe se trompait quelquefois ; malgré son habileté à faire accepter les invraisemblances, et à jouer avec les difficultés comme un prestidigitateur avec les muscades, il lui arrivait d'écrire des livrets médiocres, et celui de *la Nuit de Noël* fut du nombre. La partition, au contraire, fut appréciée, sinon du public, au moins des connaisseurs. Souvent les critiques émettent, à la première heure, des jugements qui, plus tard, font sourire ; parfois aussi ils devinent juste, comme le prouve un article paru sous la signature de Henri Blanchard : « Sa mélodie est plus grave, plus sérieuse que légère, et gracieuse comme il le faut aux habitués du théâtre Favart. Son instrumentation est claire ; son style rappelle celui des maîtres tels que Hændel et Mozart, et sa déclamation imitative la manière vraie et bien observée des ouvrages de Grétry. C'est peut-être aussi ce désir, en M. Reber, de bien dire, de bien déclamer, qui ôte à sa mélodie l'inspiration, la franchise, avec laquelle cette partie de l'art doit se développer sur la scène. Certainement M. Reber plaira plus aux hommes

sérieux et de goût qu'aux masses qui, en musique, veulent être remuées par la puissance du rythme, quelque uniforme qu'il soit. » Toutes ces remarques sont fort justes, car Reber, dont le talent était, si l'on peut dire, trop *intime* pour le théâtre, et qui a surtout donné sa mesure dans la musique de chambre, ne connut jamais les succès bruyants. Admirateur passionné des maîtres classiques, il cherchait à reproduire la pureté de leurs lignes, et s'efforçait de cacher sa science sous les dehors de la simplicité. C'était un délicat qui travaillait pour les délicats, un modeste qui avait conscience de sa valeur, mais ne prétendait point l'imposer par les manœuvres de la réclame. Théophile Gautier le connaissait bien, lui qui a tracé de ce maître ce joli croquis : « Nous nous le figurons volontiers sous l'apparence d'un de ces maîtres de chapelle, vêtus d'un grand habit marron à boutons d'acier, en veste de taffetas gris, en bas de soie de même couleur, bien tendus sur une jambe fine et nerveuse, et en larges souliers à boucles d'argent, qui, dans une chambre boisée de blanc ou garnie d'une tapisserie de Flandre, exécutent, devant un pupitre de bois de merisier, une partie de contrebasse, ou, les doigts enfoncés dans les touches du clavecin, jouent un morceau de Couperin. A côté d'eux sont posés le tricorne bien brossé, la tabatière et le mouchoir à carreaux des Indes ; un léger nuage de poudre s'exhale de la petite perruque à trois rouleaux agitée par le battement de la mesure. Chardin ou Meissonier ont fait cent fois ce portrait. »

Pour nous, qui n'avons connu Reber qu'à la fin de sa vie, nous le retrouvons tout entier dans ces quelques lignes. Nous le voyons encore à l'Institut, certain jour où l'on exécutait les cantates pour le prix de

Rome. Avec sa redingote marron foncé, son visage rasé et ses cheveux blancs, que l'âge seul avait poudrés, il réalisait le type crayonné par Gautier : il semblait un artiste de l'autre siècle égaré dans le nôtre, un homme des jours passés.

Tout autre était le compositeur dont l'ouvrage vit le jour après *la Nuit de Noël*, tout autre aussi sa musique. *Gilles ravisseur*, représenté le 21 février, appartient à la famille du *Tableau parlant*, de *l'Irato*, de *l'Eau merveilleuse*. Le librettiste Sauvage l'avait qualifié de « parade en un acte et en vers » et Albert Grisar avait brodé sur ce canevas bouffon qui nous montre Colombine, Cassandre, Gilles et Léandre, une musique légère, fine, spirituelle, presque digne d'un Cimarosa ou d'un Paisiello. L'œuvre a survécu, du reste, et, si elle n'a pas retrouvé des interprètes aussi remarquables que ceux du début, Mocker, Hermann-Léon, Sainte-Foy, Mlle Lemercier, du moins elle a été plusieurs fois reprise, et nous l'avons encore entendue en 1869, aux *Fantaisies-Parisiennes*, avec MM. G. Bonnet, Soto, Barnolt, Davoust, Mmes Persini et Chevalier.

Détail assez piquant, le musicien n'avait assisté ni aux répétitions ni à la représentation de son ouvrage. Il se trouvait alors en Italie, et c'est de là qu'il avait envoyé sa partition. Il n'eut point ainsi la surprise que réservait aux Parisiens le lendemain de cette brillante soirée. La révolution éclatait brusquement ; la guerre civile était déchaînée ; les citoyens couraient aux armes et l'Opéra-Comique en particulier devait, pour huit jours, fermer ses portes.

Quand il les rouvrit, ce fut pour traverser une crise pécuniaire qui aboutit à la retraite du directeur. Le 20 février on avait réalisé 2,244 fr. 50 de recettes

avec *Fra Diavolo* et *le Domino noir;* le 28, jour de la réouverture, on faisait 974 francs avec *Haydée*, la pièce nouvelle, le succès du moment, qui avait produit 3,599 francs la dernière fois qu'on l'avait jouée! Plus maltraité encore, l'Opéra-National devait tomber peu après, entraînant le malheureux Adam dans sa débâcle. Quant aux artistes, ils étaient invités à endosser l'uniforme ; ils montaient la faction au lieu de suivre les répétitions, et dans les journaux on lisait des avis aussi étrangement rédigés que celui-ci : « C'est la garde nationale *habillée ou non habillée* (!) qui fait le service de tous les théâtres de la capitale. »

Au milieu de telles occupations et préoccupations, on conçoit que la curiosité publique ne pouvait guère être excitée par l'éclosion d'un petit acte intitulé *le Rêveur éveillé* (et non *le Dormeur éveillé* comme l'indiquent à tort les dictionnaires). Connaissait-on seulement les auteurs, Mlle Duval pour les paroles et M. Leprévost pour la musique? En 1736, une première Mlle Duval avait fait représenter à l'Opéra un ballet, *les Génies*, dont le succès avait été médiocre, bien qu'elle-même n'eût pas craint de se montrer en public et de tenir le clavecin d'accompagnement à l'orchestre, aventure unique dans les fastes de l'époque. La seconde Mlle Duval n'eut pas besoin de s'exhiber en personne, car nul ne la réclama ; sa bluette dramatique n'était point pour provoquer les rappels d'une salle en délire. Reposant sur la maxime qu'un bienfait n'est jamais perdu, elle a dû, disait un critique, « faire pleurer l'auteur Bouilly dans son tombeau, lui qui consacra toutes ses facultés littéraires à développer en contes, en opéras, en chansons cette maxime consolante, mais qui n'est pas neuve. ».

Quant au compositeur, c'était, s'il faut s'en rapporter à M. Th. Nisard, bon juge en cette matière, « un musicien d'une réelle valeur, mais que son tempérament disposait mieux à écrire de la musique d'église que des opéras. » La vérité est qu'il n'aborda plus la scène et s'en tint à cet unique essai. Le premier soir, 21 mars, l'assistance avait secoué sa torpeur pour applaudir un couplet patriotique tendant à démontrer que les peuples opprimés en appellent à la liberté. En dépit de cette allusion toute d'actualité, *le Rêveur éveillé* s'endormit pour toujours au bout de 7 représentations, et les recettes continuèrent à poursuivre leur marche descendante.

En janvier, la moyenne avait été de 3,092 fr. 93; en mars, elle était tombée à 1,031 fr. 45; en avril, elle atteignit le chiffre dérisoire de 677 fr. 30. La situation devenait critique. « Menacé, dit Malliot dans *la Musique au Théâtre*, de ne pouvoir remplir ses engagements, M. Basset allait se trouver sous le coup d'une révocation si ses commanditaires ne lui venaient en aide; mais ces derniers, dont la confiance était ébranlée, songèrent à son remplacement. C'est dans ce but qu'un M. Doux, chef du contentieux chez M. Basset, s'entremit auprès du ministre de l'intérieur, qui était alors Ledru-Rollin, pour obtenir la cession jugée nécessaire et qui devait protéger M. Basset, tout en sauvegardant les intérêts des commanditaires. Ledru-Rollin, qui, en présence de la situation fâcheuse de l'Opera-Comique, eût pu adopter une mesure radicale et nommer un directeur en lui faisant la place nette, préféra prendre en considération la situation de tous les intéressés, et notamment celle de tiers engagés pour 400,000 francs dans l'exploitation. Il exigea le consentement de MM. de

Raigecourt et de Saint-Maurice à la transmission du privilège de M. Basset à une autre personne. Ce consentement lui ayant été apporté, il conféra le privilège à M. Emile Perrin, homme dont l'habileté encore inconnue ne tarda pas à se révéler. M. Perrin entra à la direction avec un crédit de 400,000 francs; ses livres en font foi. »

La gestion de Basset avait donc duré trois ans; gestion malheureuse si l'on considère le résultat final, honorable si l'on tient compte des efforts et du travail de cet homme qui devait sa fortune au hasard, au simple caprice d'une grande dame. Il faisait, ainsi que son frère, ses études au collège de Marseille, lorsqu'un jour Mme Adélaïde, sœur du roi, et, raconte Adolphe Adam, la seule personne de la famille d'Orléans qui eût un goût réel pour la musique, visitait cet établissement. Un des jeunes Basset chanta devant elle une mélodie de circonstance, et, charmée de sa jolie voix, la princesse promit à l'élève qu'elle ne l'oublierait pas. En effet, quelques années plus tard, elle le plaça dans les bureaux de la maison du roi, et attacha son frère au ministère de l'intérieur, où l'on vint le chercher pour lui confier le poste de directeur de l'Opéra-Comique. Il tomba, renversé, lui aussi, par le même coup qui frappait ses protecteurs, mais non sans avoir donné des preuves d'intelligence et d'activité. En trois ans, il avait monté *vingt-deux* ouvrages, dont *neuf* en trois actes, sans parler des reprises, dont quelques-unes assez importantes. Ces ouvrages représentaient vingt compositeurs différents, et il pouvait se glorifier d'avoir facilité l'accès de la scène à *six* d'entre eux, qui s'étaient essayés sous ses auspices : Bazin, Boisselot, Bourges, Doche, Héquet et Leprévost. Enfin, s'il n'avait

point découvert des étoiles de première grandeur, il avait su néanmoins faire débuter d'excellents artistes, comme Mmes Charton, Grimm, Lemercier, Levasseur, MM. Bussine, Montaubry, Chaix, Jourdan, Nathan et Eugène Ponchard. Il avait pleinement bénéficié des *Mousquetaires de la Reine;* mais il lui arriva ce qui devait arriver plus tard à M. Pellegrin, laissant à M. Carvalho *la Fanchonnette,* puis à M. du Locle montant *Carmen* pour le plus grand profit du même M. Carvalho, qui devait un jour y retrouver une fortune: le malheureux Basset avait entre les mains un joyau de prix qui s'appelait *Haydée;* c'est son successeur qui eut la chance d'en retirer les bénéfices. *Sic vos non vobis !*

Cela dit sans vouloir diminuer le mérite de ce successeur, l'un des hommes qui ont le mieux connu le théâtre et ses besoins, le public et ses goûts, les auteurs et leur talent, les artistes et leurs caprices. Émile Perrin demeure en quelque sorte le directeur-type, celui qui a pu administrer tour à tour les trois plus grandes scènes de Paris sans faiblir à la tâche, toujours luttant et toujours heureux. On a parlé de sa chance ; elle était moindre que son habileté. Intelligent, plus fin que brillant, toujours correct, il avait cette tenue qui assure au personnage une place dans le foyer d'un théâtre aussi bien que dans le salon d'un ministre. La froideur apparente sous laquelle il cachait sa timidité naturelle lui donnait une sorte de gravité qui convenait à ses fonctions; sachant parler, mais surtout sachant écouter, il imposait ses volontés par la douceur et la persuasion, aidant tout le monde et ne décourageant personne, merveilleux diplomate sur ce terrain spécial où il faut ménager ensemble tant d'intérêts et d'amours-propres opposés. Les études de peinture qu'il avait faites au début de sa

carrière avaient développé son goût pour les arts, son culte pour le beau, et il est banal aujourd'hui de rappeler à quel degré d'élégance et de soin il avait poussé le luxe de la mise en scène. De plus, il ne montrait pas cet entêtement stérile et fâcheux des impuissants qui finissent par décourager autour d'eux les meilleures volontés ; il daignait prendre en considération les raisons qu'on lui présentait, et ne se décidait qu'en connaissance de cause, après enquête minutieuse et mûre réflexion. Enfin il possédait, pour un directeur, deux qualités précieuses entre toutes: il savait susciter les œuvres, les faire germer et éclore dans le cerveau de leurs auteurs ; il savait, en outre, discerner les artistes à succès et les attirer à lui, ce qui favorisait son entreprise aux dépens des entreprises rivales, et décider les auteurs à lui donner leurs œuvres nouvelles, ce qui permettait de remettre en scène l'ancien répertoire et de gagner presque autant avec une vieille pièce qu'avec une nouvelle. Par l'ensemble de ces mérites il triomphait des difficultés et excellait à tourner les obstacles qu'il ne pouvait briser; c'est ainsi qu'entre ses mains le mauvais pouvait devenir bon, et le bon lui-même devenir meilleur. On le vit à l'Opéra-Comique, où la situation n'était rien moins que prospère lorsqu'il s'y présenta. Succédant à Basset pour les cinq ans qui lui restaient à courir, il acceptait la plus grande partie de ses obligations et charges locatives, et, à peine installé, il allait se heurter à la catastrophe des journées de juin. Un autre aurait succombé; Émile Perrin se mit courageusement à l'œuvre et réussit. Depuis le 30 avril, le théâtre était fermé ; il rouvrit ses portes le 17 mai, et pour tâcher de compenser la perte de ces seize jours de relâche, trois reprises importantes

furent coup sur coup offertes au public : *les Rendez-vous bourgeois*, le 20 mai; *Fiorella*, le 9 juin, et *la Fille du Régiment*, le 22 juin.

Depuis longtemps, l'incomparable bouffonnerie de Nicolo semblait oubliée; elle avait disparu du répertoire, on ne sait pourquoi; cette reprise eut pour effet de lui rendre la vie, et *les Rendez-vous bourgeois* se sont donnés depuis avec un succès qui ne s'est plus jamais démenti.

Fiorella, créée le 28 novembre 1826 par Lafeuillade, Lemonnier, Valère, Féréol, Mmes Pradher et Boulanger, avait cette fois pour interprètes Audran, Bussine, Emon, Sainte-Foy, Mmes Darcier et Lemercier. C'était l'une des premières partitions d'Auber, remplie de morceaux agréables et faciles, dont quelques-uns ont joui d'une vogue populaire. Mais, en 1848, la pièce n'eut qu'un succès d'estime et disparut définitivement du répertoire.

La Fille du Régiment faisait au contraire, avec sa nouvelle recrue Battaille, une rentrée triomphale. Nous avons dit qu'elle avait reçu à l'origine un accueil assez froid. Répété sous le nom de *Marie*, l'ouvrage de Donizetti avait paru n'avoir tout d'abord d'autre mérite que celui de servir aux débuts d'une jeune cantatrice, Mlle Borghèse, sur qui l'on fondait de grandes espérances et qui les tint en partie seulement. A côté d'elle le rôle de Tonio avait été créé par Marié, lequel avait chanté constamment faux ce soir-là. Est-ce à cette circonstance que le compositeur dut s'en prendre? Ce qui est certain, c'est que sa musique ne produisit alors aucun effet et qu'on ne trouva à bisser que le *trio* du second acte; encore jugea-t-on qu'il était « un calque du *trio* du *Pré aux Clercs* ». Les chœurs furent déclarés « d'une com-

plète nullité », l'ouverture « médiocre » et le finale « n'offrant rien de saillant ». Un journal, rédigé avec soin et très modéré d'allure, écrivait : « Dans ces deux actes chargés de musique, nous ne saurions guère citer que deux ou trois morceaux, tous les autres sont bruyants. Le tambour, le trombone, la trompette, les timbales y dominent de la manière la plus affligeante pour les oreilles. Une valse sert d'introduction au deuxième acte, mais elle aurait pu être mieux placée. Elle semble avoir été tirée d'un portefeuille où elle attendait l'occasion de se produire. » Et puis c'est tout; à peine trois lignes sont-elles ajoutées à la fin de l'article en manière de conclusion : « Il n'y a pas lieu de se féliciter de l'apparition de *la Fille du Régiment*. Il faut espérer qu'il signor Donizetti sera plus heureux dans le second ouvrage qu'il va donner à l'Opéra-Comique. »

Plus heureux il ne le fut pas, car ce second ouvrage, entré alors en répétition sous le titre de *Joséphine*, fut bientôt retiré par suite du non réengagement de Mme Eugénie Garcia et ne vit le jour que quatorze années plus tard au Théâtre-Lyrique (le 31 décembre 1853) sous le titre définitif d'*Élisabeth*. Mais s'il avait eu la satisfaction d'assister au succès croissant, d'année en année, de *la Fille du Régiment* en France et à l'étranger, il ne devait pas malheureusement être témoin de son triomphe définitif à Paris. C'est après sa mort seulement qu'on se décida à remonter *la Fille du Régiment* à l'Opéra-Comique où, profitant de sympathies posthumes, elle planta définitivement son drapeau.

Le lendemain de cette reprise, le 23 juin, une jeune chanteuse, nommée Mme Ugalde-Beaucé, devait débuter dans le rôle d'Angèle du *Domino noir;* la poli-

tique en avait décidé autrement. Le spectacle se donna non pas dans un théâtre, mais dans la rue : une formidable insurrection était déchaînée et le sang coulait comme il avait coulé trois mois auparavant. M. Ch. Réty nous a rapporté à ce sujet un joli mot du débutant de la veille, Battaille. Tous deux faisaient partie de la section de la garde nationale de la rue Bergère, qui fut des premières à lutter et très vaillamment contre les insurgés. La journée fut chaude et plusieurs hommes furent mis hors de combat. « Conviens que tu as eu un peu peur, dit le soir en rentrant M. Ch. Réty à Battaille. — Oui, répondit celui-ci, mais pas tant qu'hier ! »

Les portes fermées ne se rouvrirent plus que le 21 juillet, c'est-à-dire après vingt-huit jours de relâche. Cette fois, du moins, la barque entrait au port; l'orage était calmé, et la fortune de la salle Favart, un instant compromise, allait être rétablie et assurée par l'activité de son directeur.

Tout d'abord une foule de débutants se produisirent, entre lesquels il faut tirer hors de pair Mme Ugalde, qui, à cette époque, ajoutait encore à son nom celui de Beaucé. Élève de Mme Cinti-Damoreau, elle ne s'était fait entendre jusqu'alors que dans des concerts ; elle ignorait la scène; mais elle avait l'intelligence, qui tient lieu d'expérience; elle acquit bien vite le talent de comédienne qui lui manquait tout d'abord, et comme elle possédait une voix charmante, souple et légère, elle se plaça presque aussitôt au premier rang. On lui prédit un bel avenir; au cours de cette histoire, nous aurons plus d'une fois à constater qu'elle a tenu, et au delà, tout ce qu'elle promettait, car Mme Ugalde compta parmi les meilleurs artistes dont puisse s'enorgueillir la seconde salle Favart.

Déjà nous avons mentionné Battaille; il faut citer Lemaire et Mme Thibault, qui parurent à ses côtés le même soir que lui, dans *la Fille du Régiment*, jouant, l'un le rôle de l'intendant, l'autre celui de la marquise; puis, M. Anthiome, qui débuta le 3 août dans *la Dame Blanche*, et retrouva à Paris les succès qu'il avait, comme ténor, remportés en province; M. Boulo, qui, lui aussi, venait de province après avoir passé par l'Opéra, et Mlle Decroix, jolie femme et médiocre chanteuse, tous deux chargés des rôles de Lorédan et de Raphaëla dans *Haydée*, le 14 septembre. Si même nous anticipons sur la fin de l'année, il convient d'ajouter à ces noms celui de M. Bellecour, un ancien acteur, qui fit apprécier son habitude des planches, le 4 décembre, dans Fortunatus de *l'Ambassadrice*, et Mlle Maria Meyer, qui se produisit le 22 novembre dans Fiamma du *Diable à l'École*, après avoir quitté le Conservatoire, où le concours de 1848 lui avait valu le second prix de chant et le premier prix d'opéra-comique.

Disposant d'une bonne troupe comme celle qu'il possédait alors, M. Émile Perrin pouvait livrer bataille; il commença la campagne le 24 août avec un ouvrage en trois actes, *il Signor Pascariello*, paroles de Leuven et Brunswick, musique d'Henri Potier. Le livret n'offrait pas un intérêt palpitant et semblait même un peu long pour initier les spectateurs aux aventures de Pascariello, maître à chanter dans un couvent de religieuses, reconnaissant certaine novice nommée Paula pour sa fille, bien qu'il n'en soit pas le père, et allant jusqu'à épouser Barbara, sa vieille bonne, afin de donner une mère à la pauvre enfant qui sans cela ne pourrait se marier avec son amoureux Gaëtano, et serait obligée de

se faire religieuse par ordre de son propre père.
« Désaugiers, rapporte un critique, fit dans le temps, pour l'acteur Potier, une pièce intitulée *le Petit Enfant prodigue*, dans laquelle l'auteur se joue ainsi d'une façon comique et cynique des sentiments de la paternité. Le héros, après avoir été forcé de subir les caresses dérisoires de deux farceurs qui sont venus lui déclarer tour à tour qu'il est leur fils, finit par jeter à la porte son véritable père, qu'il ne veut pas reconnaître, fatigué qu'il est d'être embrassé par tous ces gens qui prétendent à tour de rôle être les auteurs de ses jours. »

Les deux pièces avaient donc une certaine analogie, et le hasard voulut que la musique de la seconde fût composée par le fils de celui pour qui la première avait été écrite. Comme dans ses ouvrages précédents, Henri Potier avait fait preuve d'une certaine grâce mélodique, jointe à un sentiment assez juste de la scène et des situations comiques. *Il Signor Pascariello* fut joué vingt-six fois, grâce au talent surtout qu'y déployèrent les interprètes, Mmes Lavoye et Thibault, MM. Jourdan et Mocker, ce dernier surtout, plein de verve et de sensibilité, faisant rire et pleurer tout ensemble, et justifiant, au dire d'un journal, cette bizarre et caractéristique définition donnée par un amateur fort épris des choses du théâtre : « C'est un paquet de ficelles trempé de larmes ! »

La pièce nouvelle fut suivie le 28 août d'une pièce ancienne qui n'a pas, il faut le croire, perdu toute sa saveur, car elle a reparu aux Fantaisies-Parisiennes en 1868. C'est *le Muletier*, qu'Adolphe Adam, bon connaisseur en la matière, jugeait « un des meilleurs actes de musique qu'il y ait au théâtre. » Joué pour la première fois le 12 mai 1823, l'ouvrage n'avait pas

rencontré tout d'abord la faveur du public; la morale était alors presque de rigueur au théâtre, et la pudeur s'alarmait aisément. Or, *le Muletier* abondait en situations risquées, la donnée semblait leste et le dialogue, signé Paul de Kock, assez épicé pour le temps. Il avait donc fallu tout le charme de la partition pour sauver la gaillardise du livret. Herold, cependant, ne trouva pas à la vendre et fut obligé de la faire graver *à ses frais*. De telles misères sont encore bonnes à rappeler; elles servent à consoler les *jeunes* et les aident à supporter les difficultés de l'heure présente, en leur montrant qu'avant eux les plus illustres ont connu de même les blessures d'amour-propre et les sacrifices d'argent!

La Sournoise suivit de près *le Muletier;* mais si Thomas Sauvage et de Lurieu, les librettistes, pouvaient rivaliser avec Paul de Kock, Thys, le compositeur, n'avait rien de commun avec Herold. L'histoire de cette petite sournoise qui trompe tout le monde, parents et amis, pour arriver à se faire épouser par celui qu'elle aime, avait comme un vague parfum d'ancienne comédie, dont la musique devait tirer parti; il trouva, en effet, quelques mélodies agréables, une valse et un quintette dignes de remarque, mais l'ensemble parut plus cherché que trouvé. Nathan, Sainte-Foy, sa femme et Mlle Lemercier menèrent la pièce avec entrain le 13 septembre et s'y firent applaudir; le succès fut pourtant assez éphémère, et depuis, tout souvenir de l'œuvre a disparu sans retour.

Cependant, peu à peu le théâtre renaissait à la vie, et les recettes se relevaient avec une régularité dont le tableau suivant montre la progression :

Administration Perrin.

Mai (14 représentations seulement) Fr.	11,167	25 c.
Juin	16,916	50
Juillet	15,399	»
Août	22,571	95
Septembre	28,343	05
Octobre	34,640	20
Novembre	69,293	05
Décembre	76,543	61

Le temps des épreuves était passé; on retrouvait la fortune après la détresse, *post nubila lucem!* C'est comme une période nouvelle qui commençait, période d'un incomparable éclat, où les succès, par un caprice du sort, allaient surgir retentissants, nombreux et durables. Les quelques années qui suivent comptent, en effet, parmi les plus belles de l'Opéra-Comique, et l'on peut dire que la seconde salle Favart attint alors son apogée.

CHAPITRE VII

LA DIRECTION DE M. PERRIN

Le Val d'Andorre, le Caïd, le Toréador, la Fée aux roses, les Porcherons, le Songe d'une Nuit d'été, Giralda, la Chanteuse voilée.

1848-1850.

Cette suite de titres, tous connus et quelques-uns célèbres, suffit à résumer l'histoire de la salle Favart pendant deux années. Du 11 novembre 1848 au 26 novembre 1850, une période en effet s'étend qu'on peut considérer comme incomparable, comme unique même dans les annales du théâtre en général et de l'Opéra-Comique en particulier. L'habileté du directeur, l'inspiration des auteurs, la valeur des interprètes, tout semble concourir à la prospérité de l'entreprise. Le cadre s'élargit peu à peu, le niveau musical et dramatique s'élève d'un degré, et chaque pas en avant est marqué alors par une victoire nouvelle. Halévy triomphe avec deux ouvrages dont l'un compte parmi ses meilleurs, et dont l'autre n'a jamais quitté le répertoire de la province ; Ambroise Thomas obtient les deux succès les plus retentissants qu'il ait

connus avant *Mignon ;* Adolphe Adam fait représenter deux de ses pièces les plus charmantes ; Albert Grisar écrit la plus réussie de ses partitions en trois actes ; Victor Massé débute au théâtre par un coup d'éclat. Donc, excepté Meyerbeer, qui ne songeait pas encore à l'Opéra-Comique, et Auber, qui déjà préparait sa rentrée à l'Opéra, tous les maîtres d'alors semblent rivaliser entre eux et jeter un défi à la fortune ; tous livrent bataille et tous sont vainqueurs.

Retardé au dernier moment par une indisposition d'Audran, et joué enfin le 11 novembre 1848, *le Val d'Andorre* offrait un contraste absolu avec le précédent ouvrage des mêmes auteurs, de Saint-Georges pour les paroles et Halévy pour la musique. Dans *les Mousquetaires de la Reine*, des aventures galantes de grands seigneurs, des palais, des pourpoints de soie ; dans *le Val d'Andorre*, des amours de paysans, des chaumières et des costumes de laine ; en revanche, là comme ici, même abondance mélodique, même connaissance de la scène, même souci de la facture et de l'instrumentation. Aussi, dès le premier soir, le succès fut-il complet ; plusieurs morceaux eurent les honneurs du *bis*, comme la *Basquaise* chantée par Georgette et la chanson militaire du troisième acte. Appelé sur la scène par des acclamations sans fin, Halévy, contrairement à l'usage, consentit à se montrer dans un coin des coulisses, puis disparut bien vite, cédant la place aux remarquables interprètes qui avaient combattu vaillamment pour lui. Le retentissement à l'étranger fut tel qu'une semaine plus tard deux des éditeurs les plus connus arrivèrent à Paris pour acquérir la partition, M. Beale, de Londres, et M. Bock, de Berlin. Il ne saurait être question ici d'énumérer toutes les villes qui s'empressèrent de

monter l'œuvre nouvelle ; mais on peut, avec des chiffres, mesurer sa carrière à Paris. De 1848 à 1851, elle s'est donnée 128 fois ; la centième eut lieu le 23 décembre 1849, c'est-à-dire un peu plus de treize mois après la première, et fut célébrée par un banquet que les auteurs offrirent aux artistes, au directeur et aux éditeurs. *Le Val d'Andorre* reparut ensuite au Théâtre-Lyrique, une première fois le 15 octobre 1860, une seconde fois le 24 octobre 1868 ; il revint enfin à son lieu d'origine le 15 octobre 1875, et fournit une série de 32 représentations ; il a donc été joué en tout 160 fois à la salle Favart.

Voici, au surplus, les différents chanteurs qui s'y sont succédé :

		1848 *Opéra-Comique.*	1860 *Théâtre-Lyrique,*	1868 *Théâtre-Lyrique.*	1875 *Opéra-Comique.*
Jacques,	MM.	Battaille.	Battaille.	Lutz.	Obin.
Stephan,		Audran,	Montjauze.	Montjauze.	Montjauze.
Le Joyeux,		Mocker.	Meillet.	Meillet.	Barré.
Saturnin,		Jourdan.	Fromant.	Verdellet.	Nicot.
Rose de Mai,	Mmes	Darcier.	Meillet.	Fidès-Devriès.	Chapuy.
Georgette,		Lavoye.	Roziès.	Daram.	Chevalier.
Thérèse,		Révilly.	Zévaco.	Révilly (Prêtée par l'Opéra-Comique).	Vidal.

Un dernier souvenir mérite d'être rappelé ici ; il prouve à quel degré d'indifférence ou de misère sont tombés les conservateurs de nos grandes bibliothèques. Le 6 février 1888 le manuscrit original du *Val d'Andorre* a passé sur la table des commissaires-priseurs à l'hôtel Drouot ; l'État n'avait aucun représentant à cette vente, et c'est un amateur parisien, M. de Cisternes, qui s'est vu adjuger ce précieux autographe, pour la somme de 150 francs ! *Gravée*, cette même partition d'orchestre était marquée au prix de 400 francs !

On aurait donné beaucoup moins de l'ouvrage qui suivit *le Val d'Andorre*, s'il avait jamais été mis aux enchères. Ce petit acte, intitulé *les Deux Bambins* et joué le 6 décembre 1848, avait pour auteurs d'une part de Leuven et Brunswick, de l'autre Luigi Bordèse ; c'était une sorte de pochade dans le goût des farces italiennes du théâtre de la Foire au XVIIIe siècle, un lever de rideau sans importance, qui disparut de l'affiche au bout de quatre représentations.

En revanche, l'année 1849 fut inaugurée par un succès dont l'éclat ne devait pas être simplement éphémère. *Le Caïd* compte en effet parmi ces quelque dix ou douze œuvres qui forment pour ainsi dire le patrimoine du théâtre, et voient presque chaque année grossir le nombre de leurs représentations. De 1849 à 1866, il n'a quitté l'affiche qu'en 1859 ; après une éclipse de huit ans, il a reparu en 1875, 1876, 1879 et 1880; bref, on l'a joué trois cent une fois dans la seconde salle Favart. *Le Caïd*, écrit d'abord *le Kaïd*, portait primitivement un titre aussi bizarre que peu harmonieux : *les Boudjous ;* c'est ainsi que les auteurs, peu experts en connaissances orientales, désignent une monnaie arabe ou bédouine dont l'appoint était nécessaire au développement de leur intrigue. A ce seul mot, on devine qu'il s'agit d'une bouffonnerie, et, pour mieux marquer l'intention de pasticher le sujet italien, l'affiche portait cette désignation : « Opéra bouffe en deux actes et en vers libres, *libretto* de M. Sauvage. » Libretto remplaçait ici poème, terme ordinairement employé. Il est bon de constater que la première représentation du *Caïd* coïncida avec une brillante représentation de *l'Italiana in Algeri*, interprétée par Morelli, Ronconi et l'Alboni. Cette rencontre imprévue du modèle et de la copie fut

presque un attrait de plus pour l'ouvrage du maître français, représenté le 3 janvier et joué soixante et une fois dès la première année. On put constater ainsi que la satire n'avait rien de mordant, et que la parodie était écrite par un compositeur qui a sû demeurer toujours et partout respectueux de son art. « Sa muse, écrivait-on à ce sujet, est une demoiselle bien élevée qui a voulu essayer de se faire cocotte et d'aller en partie fine ; elle s'y est montrée avec une décence piquante, une folie scientifique, un dévergondage de bon goût. » Et cette définition caractérise assez justement la première manière d'Ambroise Thomas, dont *le Caïd* marque le point suprême ; avec *le Songe d'une Nuit d'été,* en effet, une évolution devait commencer à se produire, et les résultats en sont connus de tous : ils s'appellent *Mignon* et *Hamlet.*

Cependant, la faveur pour les ouvrages de l'ancien répertoire n'avait pas disparu avec le roi Louis-Philippe. On put le constater dès le début de l'année 1849, avec deux reprises: *Maison à vendre*, le 17 janvier, et *la Fête du village voisin*, le 28 janvier. Il avait même été question un instant de *Ma tante Aurore ;* mais le projet fut abandonné, et ce n'est que quelques années plus tard, en 1851, au Théâtre-Lyrique, que les admirateurs de Boieldieu purent applaudir cet opéra-comique où Alphonse Karr a puisé, par la suite, le sujet de son amusante « Histoire invraisemblable. »

De ces deux vieilles pièces, la première, d'Alexandre Duval pour les paroles et de Dalayrac pour la musique, était née le 23 octobre 1800 dans la première salle Favart ; elle n'avait pas encore paru dans la seconde, où Ponchard fils, Bussine et Mlle Meyer la présentèrent avantageusement au public. Elle y resta jusqu'en 1853,

où elle atteignit sa quarante-troisième et dernière représentation. Depuis lors, on ne l'a plus revue qu'au Théâtre-Lyrique, sous la direction Offenbach.

La deuxième pièce, de Sewrin pour les paroles et de Boieldieu pour la musique, eut une destinée assez analogue. Jouée, pour la première fois, le 5 mars 1816, elle se maintint depuis 1849 quatre années consécutives au répertoire, reparut en 1857, fournissant alors 47 représentations, émigra ensuite aux Fantaisies-Parisiennes, mais, plus heureuse, revint au bercail en 1877, où elle retrouva encore 18 soirées, avec MM. Duwast, Boyer (début), Bernard, Thierry, Mmes Vergin, Eigenschenk (début), Decroix, Lévy, dans les rôles tenus en 1849 par Bussine, Emon, Riçquier, Mmes Meyer, Lemercier, Decroix, Thibault. Remarque curieuse ! si la musique de cet ouvrage a toujours été jugée favorablement, le livret, en revanche, a passé pour insipide et médiocre ; or, ce dernier n'est pas sans quelque analogie avec celui de *Martha*, qui n'a jamais encouru les mêmes reproches.

Une troisième reprise occupe ce premier trimestre : *la Marquise*, un petit acte d'Adolphe Adam, est remise à la scène le 9 mars, mais n'y demeure que douze soirs, disparaissant alors, et pour toujours, selon toute vraisemblance. Aujourd'hui, qui se souvient que le principal rôle de cette pièce avait été créé, le 28 février 1835, par une actrice à laquelle étaient réservés bien des succès sur d'autres scènes ? En effet, la charmante jeune fille qui débutait alors et se croyait appelée à devenir une chanteuse, tandis qu'elle représentait aux yeux du sévère Jules Janin « un buisson de roses d'où s'échappe un filet de vinaigre », c'était Mlle Anaïs Fargueil !

A ces trois reprises presque simultanées succéda,

le 31 mars, une nouveauté de quelque importance, *les Monténégrins*, trois actes d'Alboize et Gérard de Nerval, mis en musique par un compositeur belge, M. Limnander. L'Opéra-Comique avait recueilli, en même temps que *les Deux Bambins* cités plus haut, cette épave dans le naufrage du Théâtre-Lyrique, dit Opéra-National : c'est ainsi que l'ouvrage, répété sur une scène, parut quelques mois plus tard sur une autre. Adolphe Adam avait semé ce qu'Emile Perrin recueillait ; car, en dépit d'une certaine inexpérience, fort excusable chez un débutant comme M. Limnander, *les Monténégrins* obtinrent un succès honorable. Parmi tant de poèmes dépourvus d'intérêt, absurdes ou simplement oiseux, dont les compositeurs n'hésitaient pas alors à se contenter, celui-ci du moins se distingue par une originalité de couleur, et même une certaine hardiesse qui nous séduiraient aujourd'hui. L'action, en effet, est des plus modernes ; la politique y tient autant de place que l'amour, et c'est contre les soldats de Napoléon Ier que ces fiers montagnards luttent pour l'indépendance de leur patrie. La musique répondait aux exigences de ce programme mouvementé et révélait un compositeur de réel mérite, qui par la suite, deux fois encore, aborda l'Opéra-Comique, en 1851 avec *le Château de la Barbe-Bleue*, et en 1859 avec *Yvonne*, puis garda le silence et se laissa gagner par l'oubli. M. Limnander vit encore, et les théâtres de Paris, de la province et de l'étranger ne le connaissent plus. « On pourrait, disait-il naguère d'une voix douce et résignée, on pourrait me jouer en Belgique ; malheureusement je suis... Belge. » Que d'amertume et d'ironie dans cette simple réflexion !

Adolphe Adam n'aurait pu se plaindre ainsi de

l'indifférence des directeurs, car il ne restait jamais longtemps sans se rappeler à leur souvenir. Le 9 mars, avons-nous vu, on avait repris *la Marquise;* le 18 mai on représentait pour la première fois *le Toréador*, et le 10 juin on représentait *Régine ou les Deux Nuits*. Il semblait qu'on voulût indemniser le compositeur de l'espèce d'ostracisme dont l'avait frappé naguère la direction Basset. Devant lui les portes se rouvraient toutes grandes désormais.

On avait quelque peu hésité sur le choix de l'orthographe du titre de la pièce nouvelle dont Th. Sauvage avait tracé le libretto. Tout d'abord le mot français avait reçu une désinence espagnole et s'écrivait *Tauréador*. Puis, ce nom s'était changé en celui d'*Ah! vous dirai-je, maman!* à cause du trio du premier acte, bâti sur ce thème populaire qu'agrémentait une série de variations oubliées, sans doute, par Mozart et retrouvées par Adam. Enfin l'on s'était décidé pour *le Toréador*, auquel étaient joints ces mots, *ou l'accord parfait*, justifiés par le dénouement d'une pièce où l'on voyait le mari, l'amant et la femme s'entendre à merveille pour faire ménage à trois. Ce sous-titre, de moralité fort douteuse en l'espèce, disparut dès la seconde représentation; depuis lors également, l'ouvrage fut divisé en deux actes; c'est sous cette forme qu'il s'est maintenu au répertoire presque sans interruption jusqu'en 1869, et qu'on l'a revu en 1881 avec MM. Taskin, Bertin et Mlle Merguillier tenant les rôles créés si brillamment par Battaille, Mocker et Mme Ugalde.

Plusieurs particularités curieuses se rattachent au souvenir de cette première représentation. D'abord, elle fut donnée au bénéfice d'un des interprètes, Mocker, qui venait d'être nommé régisseur, en rem-

placement de Henri, forcé de quitter le théâtre et ses fonctions à cause du mauvais état de sa santé. Puis, un nouveau titulaire occupait, pour la première fois, le fauteuil du chef d'orchestre : Tilmant, venu des Bouffes, succédait à Labarre, artiste d'humeur voyageuse que la fortune allait bientôt favoriser; filleul de la reine Hortense, il obtint, à l'avènement de Napoléon III, la place de maître de la chapelle impériale, et l'on conçoit que la protection dont il était honoré ne dut pas nuire à la représentation de ses ouvrages. Enfin, la composition du spectacle était assez curieuse : Rachel jouait *le Moineau de Lesbie;* Henri Monnier paraissait dans *la Famille improvisée*, et pour la première fois, croyons-nous, *les Rendez-vous bourgeois* subissaient la singulière épreuve du *travestissement :* Mlle Lemercier prenait le rôle de César, Mlle Levasseur celui de Charles, Mlle Révilly celui de Dugravier, Sainte-Foy celui de Julie et Ponchard celui de Louise. Un grand succès de gaieté accueillait cette tentative qui devait se renouveler assez souvent par la suite.

Régine eut un sort moins heureux que *le Toréador*. Représenté d'origine le 17 janvier 1839, après *le Brasseur de Preston* et avant *la Reine d'un Jour*, cet opéra-comique en deux actes de Scribe et d'Adam, joué par Roger, Henri, Mmes Boulanger et Rossi, avait laissé de bons souvenirs. Repris le 10 juin 1849 avec Ponchard et Lemaire, Mmes Révilly et Thibault, comme interprètes, il ne retrouva plus la faveur du public et disparut de l'affiche après 6 représentations.

La Nuit de la Saint-Sylvestre alla jusqu'à 12 représentations, ce qui équivalait à une chute non moins définitive. Pour écrire cet ouvrage, Mélesville et Michel Masson, les librettistes, s'étaient inspirés

d'une nouvelle de Zschocke, romancier suisse; ils en avaient tiré d'abord un vaudeville, *le Garde de Nuit*, joué aux Variétés avec Vernet dans le principal rôle, puis un opéra-comique en trois actes qu'ils avaient confié à François Bazin. La partition, exécutée le 7 juillet, fut jugée médiocre, et la presse commença dès lors à adresser au jeune compositeur le terrible reproche que par la suite elle lui a de moins en moins épargné : l'absence d'originalité ! Partie du Vaudeville, cette pièce devait y retourner sous forme de *timbre*. Avec son rythme sautillant et guilleret, certain chœur : « Amis, de son Altesse célébrons les bienfaits », a accompagné et accompagne peut-être encore au Palais-Royal ou sur d'autres scènes analogues la *sortie* des principaux acteurs ; qui sait même si le chef d'orchestre connaît à quelle source ce refrain a été puisé ? Le plus curieux est que cette partition, éditée chez Bonoldi, son auteur lui-même ne la possédait point. Si soigneux de ses affaires, si économe, si ordonné qu'après sa mort on retrouva une collection de bulletins des voitures qu'il avait prises durant sa vie, Bazin pourtant n'avait pas conservé *la Nuit de la Saint-Sylvestre;* aussi sa joie fut-elle grande quand, peu de temps avant sa fin, il nous fut donné de combler cette lacune de sa bibliothèque.

A la date du 1er octobre se place un succès, celui d'un ouvrage en trois actes dont M. Ludovic Halévy, neveu du compositeur, a donné récemment le manuscrit original à la bibliothèque du Conservatoire : *la Fée aux Roses*, qui s'appelait d'abord *la Reine des Fleurs*. Scribe et de Saint-Georges avaient uni leur expérience et leur habileté pour écrire une sorte de féerie comme *Zémire et Azor*, *Gulnare*, *le Calife de Bagdad*, *Gulistan*, *la Fée Urgelle*, et ce livret, empreint

de merveilleux, réussit à charmer le public. Mme Ugalde était une fée à la voix délicieuse, hardie en ses vocalises, expressive et fine en son jeu; Battaille était un magicien hors ligne, ayant tout pour lui, l'organe, le physique et la tenue; Mlles Lemercier et Meyer, Sainte-Foy et Audran (remplacé aux troisième, quatrième et cinquième représentations par Boulo, pour cause d'enrouement persistant), formaient un ensemble assez rare. Enfin, la musique d'Halévy contenait plus d'une jolie page; aussi la réussite fut-elle complète, et l'empressement du public tel qu'on pu croire un instant que *la Fée aux Roses* atteindrait, comme *les Mousquetaires de la Reine*, sa centième en dix mois. Cependant le mouvement se ralentit peu à peu, et au bout de quatre années, lorsqu'elle disparut de l'affiche en 1853, l'œuvre d'Halévy avait été jouée 110 fois. C'était presque le chiffre atteint dans le même temps par *le Val d'Andorre*, dont la valeur musicale est pourtant bien supérieure; mais peut-on préjuger de l'avenir d'une pièce par la première impression qu'elle produit? Les plus experts en la matière commettent sur ce point de graves erreurs, et, voyant cette *Fée aux Roses* si brillante, si fêtée à l'origine, nul n'aurait supposé qu'elle quitterait la salle Favart sans y revenir jamais (car il fut en vain question de la reprendre en 1861 pour la rentrée de Battaille) et qu'elle prendrait sa retraite en province, où elle mène aujourd'hui encore une existence honorable et paisible.

A côté du vif succès de *la Fée aux Roses*, il faut se rappeler le succès honorable qu'obtint le 9 novembre *le Moulin des Tilleuls*. Comme on le voit, la mode était au titres fleuris; on se souvenait des roses et des tilleuls au lendemain de la guerre civile, en cette

année. 1849 qu'avait encore secouée le bruit des émeutes, dans cette ville où venait de fondre un fléau terrible, le choléra. Mais c'est presque une loi que le temps a consacrée : aux époques de troubles et de révolutions correspondent les œuvres aimables et douces, marquées au coin de la bouffonnerie ou simplement touchantes ; 1793 a vu jouer *les Plaisirs de l'hospitalité*, *l'Erreur d'un bon Père*, *la Piété filiale;* de même 1848-49 devaient produire des pasquinades comme *Gilles ravisseur*, *le Caïd* et *le Toréador*, des sentimentalités comme *le Val d'Andorre*, ou des bergeries comme *le Moulin des Tilleuls*. Ce petit acte, qui obtint en trois années 47 représentations, avait pour auteur, d'une part, Maillan et Cormon, de l'autre Maillart. Ces derniers débutaient à la salle Favart, tous deux ayant fait jouer *Gastibelza* à l'Opéra national, tous deux destinés à tenir une place importante à l'Opéra-Comique. Eugène Cormon, qui, jusque-là, avait dirigé un moment l'Ambigu et, comme auteur, avait écrit seul ou en collaboration des drames et des vaudevilles à succès, abordait un genre nouveau où il est passé maître, puisqu'il a signé, entre autres livrets, deux pièces célèbres, *les Dragons de Villars* et *le Premier Jour de Bonheur*. Maillart, lui aussi, devait asseoir sa réputation avec ces mêmes *Dragons de Villars*, et peut-être même se serait-il élevé plus haut sans l'incroyable mollesse qui l'éloignait du travail et le faisait hésiter à traduire ses pensées sur le papier à musique. L'un de ses collaborateurs nous a raconté qu'il lui était arrivé de l'inviter par surprise à la campagne, et de le mettre sous clef, pour ainsi dire, de se refuser à le laisser partir avant qu'il n'eût achevé telle ou telle besogne désignée. Maillart, alors confus et résigné, se laissait

enfermer et, comme il était doué d'une grande facilité d'écriture et d'improvisation, il avait vite fait de noircir les pages pour reconquérir sa liberté.

Le tableau de l'année 1849 serait incomplet, si nous n'y joignions pas la liste des entrées et des sorties qui constituent le mouvement du personnel. Deux artistes se retiraient : Henri, dont nous avons parlé, et Mlle Lavoye qui, malgré ses succès à Paris, préférait aller chercher fortune en province et à l'étranger. Trois autres rentraient : en mai, dans *les Diamants de la Couronne*, Mlle Delille partie depuis 1845 ; en juin, dans *le Domino Noir*, Mlle Aline Duval qui, à la même époque, s'était embarquée pour le Brésil ; en octobre, dans *les Monténégrins*, Mlle Grimm, qui avait séjourné pendant un an à l'Opéra. Parmi les nouveaux venus, plusieurs possédaient un réel talent, et ne sont pas restés ignorés : M. Bauche, qui débuta honorablement le 31 mars dans Sergy des *Monténégrins* ; Mlle Wolf, de son vrai nom Mlle Vosse, qui débuta le 3 avril dans Rose de Mai du *Val d'Andorre;* Mme Marie Cabel, qui débuta le 12 mai dans Georgette du même *Val d'Andorre;* elle avait chanté déjà, en 1848, au Château des Fleurs, et créé même, sur cette petite scène, un opérette intitulée *le Club des femmes;* après une seconde apparition dans Athénaïs des *Mousquetaires*, elle quitta le théâtre où elle devait tenir plus tard une si brillante place.

Nommons encore par ordre de dates : Mlle Caroline Prévost, une fille de Chollet (12 mai), Catarina des *Diamants de la Couronne;* Mlle Bourdet (27 mai), Henriette du *Maçon*, jeune et jolie personne qui s'était fait entendre pour la première fois à l'Opéra-National en 1847, à sa sortie du Conservatoire de Paris ; M. Carvalho, un des bons élèves de ce même

Conservatoire (2 juin), Scapin de *Gilles ravisseur*, commençant ainsi par jouer sur les planches de cette salle Favart, qui vingt-huit ans plus tard devait disparaître sous sa direction; Mlle Emma Chevalier (19 juin), Zerline de *Fra Diavolo*, actrice déjà expérimentée, qui revenait de Belgique et de Hollande, après avoir fait, elle aussi, ses études au Conservatoire de Paris; M. Joannis (1er juillet), Biju du *Postillon de Lonjumeau*, qui quittait la Comédie-Française pour l'Opéra-Comique; enfin Mlle Lefèbvre, élève de Banderali, lauréate du Concours de 1849, où elle obtint le premier prix de chant et le premier prix d'opèra-comique; son début, le 12 octobre, dans Carlo de *la Part du Diable*, la mit tout de suite au premier plan; bientôt elle chanta *la Sirène*, puis succéda à Mme Ugalde dans *la Fée aux Roses*. Spirituelle et charmante artiste, aussi agréable cantatrice qùe fine comédienne, celle qui devait un jour épouser le célèbre baryton Faure a marqué au cachet de son talent bien des rôles anciens et bien des créations, car elle est restée longtemps au théâtre, soit à la salle Favart, soit au Théâtre-Lyrique où elle chantait encore à la fin du second Empire.

Cette longue mais nécessaire énumération prouve avec quel soin, d'autres diraient quelle chance, Emile Perrin recrutait son personnel; il s'appliquait non seulement à rendre brillantes les œuvres nouvelles qu'il montait, mais intéressantes encore les anciennes qu'il reprenait. C'est ainsi que, le 28 novembre, on remit en scène *l'Éclair* avec des interprètes de choix, Mlles Grimm et Meyer, M. Boulo, qui succédait à Roger et à Chollet, et M. Jourdan, qui venait d'épouser sa camarade de théâtre, Mlle Levasseur. Cette excellente distribution donna un regain

d'éclat à l'ouvrage, et la critique put dire, sans exagération, qu'une pareille reprise valait un succès nouveau. Mais l'année 1850 réservait au public d'autres surprises en œuvres et en artistes; c'est l'année des *Porcherons*, du *Songe d'une nuit d'Été*, de *Giralda*, de *la Chanteuse voilée;* c'est aussi l'année qui a vù les débuts d'une incomparable chanteuse, l'honneur de notre école française, Mme Miolan-Carvalho, alors Mlle Félix Miolan.

On connaît la chanson de Vadé :

Voir Paris sans voir la Courtille
Où le peuple joyeux fourmille,
Sans visiter *les Porcherons*,
Ce rendez-vous des bons lurons,
C'est voir Rome sans voir le Pape.

Le pape est toujours à Rome, et les curieux ne manquent pas d'aller fléchir les genoux devant lui. Les Porcherons ont disparu, le cabaret aussi bien que l'opéra-comique de ce nom, et c'est en 1866 qu'on a pu entendre pour la dernière fois la pièce amusante de Th. Sauvage et la jolie partition d'Albert Grisar.

Ce fut un grand succès lors de la première représentation, le 12 janvier 1850, succès dont l'interprétation eut d'ailleurs sa part, car il y avait là une réunion d'artistes remarquables : Mocker, comédien intelligent et chanteur agréable, qu'on applaudit fort en dépit d'un rhume qui paralysait ses moyens le premier soir, car il avait payé tribut à la température sibérienne dont Paris se trouvait alors gratifié ; Hermann-Léon, excellent dans un rôle de Lovelace indien où l'on risquait de n'échapper au ridicule que pour tomber dans l'odieux; Bussine, plein de verve

sous les traits du sergent Giraumont et disant à ravir la chanson du 3e acte; Sainte-Foy, toujours personnel, amusant et fin, ayant, comme l'écrivait Fiorentino, « de ces petits cris gutturaux, de ces intonations nasales, de ces faussets étranges qu'on ne peut décrire ni noter; il vous obtient des succès de fou rire avec un bout de manchette ou un point de tapisserie »; Mme Félix et Mlle Decroix, une jolie vicomtesse et une gentille soubrette; enfin Mlle Darcier, l'étoile de cette troupe, charmante, disait-on, comme un portrait de Boucher ou de Van Loo, et atteignant la perfection, à l'instant même où elle allait quitter ce théâtre, témoin de ses succès depuis 1841. Mme de Bryane fut en effet sa dernière création à l'Opéra-Comique, qu'elle quitta quelques mois après, échangeant les triomphes bruyants de la scène pour les plaisirs discrets du ménage.

La musique, malgré ses qualités de grâce et d'entrain, provoqua dans la presse quelques critiques, tout simplement peut-être parce que son auteur était belge et que l'arrivée de Grisar, succédant à M. Limnander, mettait en cause l'amour-propre national, menacé par cette invasion d'artistes étrangers. C'est ainsi qu'on blâma au dernier acte certain trio « dans lequel les machines, les trappes et en quelque sorte, le magnétisme jouent un rôle plus important que l'harmonie », et le morceau déplaisant fit place, pour la seconde représentation. à des couplets chantés par Hermann-Léon et fort applaudis.

Le Songe d'une nuit d'été, opéra-comique en trois actes, paroles de Rosier et de Leuven, musique d'Ambroise Thomas, représenté trois mois après, le 20 avril, s'imposa tout d'abord par l'heureuse inspiration des mélodies, jointe à un souci de la facture,

à une élégance de l'instrumentation qui ne pouvaient manquer de frapper les moins clairvoyants. Le ton de la comédie musicale s'était visiblement haussé; il ne s'agissait plus d'une bouffonnerie spirituelle et d'un amusant pastiche comme *le Caïd*, mais d'une fantaisie dramatique plus touchante et plus noble. Par endroits, même, un souffle lyrique traversait ce rêve; le compositeur avait évidemment fait un grand pas en avant.

Tout d'abord le livret n'avait pas été sans causer quelques déceptions; l'amour de la reine Elisabeth pour le poète Shakespeare semblait bizarre, presque inadmissible : on observait qu'à l'époque de l'action, cette noble et puissante dame avait atteint la soixantaine, âge respectable auquel il semble que la passion ne devrait plus faire de victimes. Mais on oubliait que l'histoire absolvait presque les librettistes, car Elisabeth avait soixante-neuf ans bien comptés, quand elle se vengea d'Essex. Il est vrai qu'à l'Opéra-Comique le rôle n'était pas tenu par une duègne; c'était là tout le tort des acteurs. Mlle Lefebvre personnifiait la reine, remplaçant ainsi, au dernier moment, celle en vue de qui la partie brillante de la partition avait été écrite, Mme Ugalde. Chose curieuse, cette cantatrice d'apparence robuste, et qui devait fournir au théâtre une longue et glorieuse carrière, se voyait, au début, sans cesse entravée par quelque malaise ou indisposition. Il lui fallut même, en cette année, interrompre son service et partir pour le Midi; c'est alors qu'elle fit aux Eaux-Bonnes ce voyage accidenté dont elle a dû garder le souvenir, puisque, revenant vers Pau, elle fut surprise au milieu de la nuit par l'inondation du Gave, et dut, non sans danger, modifier son itinéraire, afin de se réfugier à Oléron, d'où

elle gagna Saint-Sébastien. Elle reparut seulement au mois de septembre dans ce rôle d'Elisabeth, à côté des autres créateurs de la pièce : Mlle Grimm, Boulo, ténor dramatique et gracieux tout à la fois, Couderc, qui rentrait à l'Opéra-Comique après une longue absence, et sous les traits de Shakespeare laissait percer quelque émotion, Battaille enfin, qui abordait, avec le personnage de Falstaff, les rôles bouffes et ajoutait une création remarquable à toutes celles qu'il avait déjà faites en l'espace de dix-huit mois.

A la fin de son compte rendu, Fiorentino, très favorablement impressionné, disait que *le Songe d'une nuit d'été* aurait « ses *cent* représentations. » Il en a eu davantage, soit 227, si nos calculs sont exacts; la pièce a été jouée, en effet, à quatre reprises différentes : 117 fois de 1850 à 1856; 68 fois de 1859 à 1864; 13 fois de 1866 à 1867; 29 fois en 1886. Est-il besoin d'ajouter qu'en province le total des représentations atteindrait un chiffre bien autrement élevé? Car il n'est pas une grande ville de nos départements où l'ouvrage d'Ambroise Thomas n'ait paru et ne paraisse encore, presque chaque année. Certains morceaux ont joui même d'une véritable popularité, et pour n'en citer qu'un exemple, on trouverait peu de sociétés chorales au répertoire desquelles ne figure pas le chœur des *Garde-chasse*, qui d'ailleurs avait été bissé le soir de la première.

En cette année 1850 la salle Favart perd ou gagne quelques serviteurs dont il faut rappeler au moins les noms. Mme Wolf passe en mars au Gymnase; Mlle Cabel accepte en avril un engagement, mais momentané, pour la Belgique; Henri, de son vrai nom Deshayes, se retire définitivement le 4 mai après une représentation en son honneur, dont le pro-

gramme comprenait deux actes de *Virginie* avec Rachel, le deuxième acte du *Diable à quatre* par Henri et Mme Casimir, le premier acte de *l'Ambassadrice*, où le bénéficiaire jouait le rôle de Fortunatus, un intermède musical, et *les Rendez-vous bourgeois* travestis; Emon et Bauche quittaient la France, le premier partant pour Valparaiso à la tête d'une troupe dramatique et lyrique, le second se laissant engager à l'île Bourbon; enfin, Mme Darcier abandonne la scène, nous l'avons vu, mais non sans avoir concouru le 17 juin à une reprise de *Jeannot et Colin*, qu'on n'avait pas donné depuis trois ans, et où elle joua le rôle de Colette, à côté de Bussine (Jeannot), Mocker (Colin), Sainte-Foy (Blaise), Mlle Lefebvre (Thérèse), et Mlle Révilly (la comtesse).

En revanche, les débutants ne sont qu'au nombre de deux, et, par une coïncidence bizarre, ils devaient se retrouver ensemble sur une autre scène, neuf années plus tard, pour créer les principaux rôles d'un opéra célèbre, *Faust*. L'un s'appelait Barbot et parut dans le rôle de Lionel de *l'Éclair*, le 19 août; c'est le même qui, en 1859, eut l'honneur de chanter le premier : *Salut, demeure chaste et pure!* L'autre s'appelait Mlle Félix Miolan et parut au mois de mai dans *l'Ambassadrice*, avec un succès, il faut le dire, plus estimable que décisif. On trouva que l'élève de Duprez, la future Marguerite, avait, comme actrice, beaucoup à acquérir; on lui contesta même la puretéde l'organe, et l'on prétendit qu'elle chantait généralement au-dessus du ton. « Mlle Miolan, écrivait un critique, fort connaisseur et généralement impartial, possède une voix plus jolie que belle, plus instable que posée, plus élégante que passionnée, et, par conséquent, moins expansive qu'expressive. Elle a ce-

pendant l'âme musicale et même dramatique; mais l'instrument qui met en œuvre ce jeu dangereux semble avoir été fatigué par l'étude de ce qu'on appelle la grande manière et que nous nommons, nous, le mélodrame lyrique ou vocal. Quand la jeune cantatrice met toutes voiles dehors, la justesse de son intonation s'altère. Il faut qu'elle prenne son parti de ne plaire qu'aux intelligences, aux oreilles exercées dans l'art du chant, aux esprits fins qui ne font pas majorité dans le gros et ordinaire public. » Le portrait n'est pas flatté, et l'on sait si l'avenir est venu donner à ces juges sévères un cruel démenti.

Il est des ouvrages sans importance auxquels on ne peut accorder guère plus que l'honneur de les citer. Tel un petit acte de Varin et Ad. Choquart, musique de Josse, répété sous le nom de *la Pipe du soldat*, et joué sous celui du *Talisman* le 1er juillet. Ce Josse n'était point orfèvre; il était à l'Opéra-Comique premier alto, et y remplissait les fonctions, plus honorifiques que réelles, de troisième chef d'orchestre. C'est même probablement pour le remercier de ses discrets services qu'on lui donna un livret anodin qu'il revêtit de mélodies également anodines, servies gracieusement au public par Ponchard, Carvalho, Mlles Lemercier et Decroix. C'était le premier essai du compositeur au théâtre; on ne lui fournit pas l'occasion de le renouveler.

Donner une nouveauté plus tard que le mois de juin paraît déjà bien étrange, mais le 20 juillet, voilà qui dépasse les bornes, surtout lorsqu'il s'agit, non pas d'un simple acte de débutant, comme *le Talisman*, mais bien de trois actes d'un maître connu, applaudi et cher au public. Ce fut pourtant le cas de *Giralda ou la Nouvelle Psyché;* pour comble d'infor-

tune, l'été était aussi brûlant que l'hiver avait été rigoureux; les recettes des théâtres baissaient, le thermomètre seul montait; mais l'ouvrage portait en lui-même sa fortune, et *Giralda* réussit. Retardée par le succès des *Porcherons* et du *Songe d'une nuit d'été*, elle avait attendu longtemps qu'on la représentât; plus longtemps encore elle avait attendu qu'on la mît en musique, car le poème de Scribe, remontant à 1839, devait être confié alors à Auber et joué à la Renaissance. Au cours de ses vicissitudes, on comprend que la pièce ait subi quelques changements de titre; elle fut d'abord *la Gitana*, puis *Géraldine* (comme avait dû l'être *le Puits d'amour,* de Balfe), un moment *Géralda*, et enfin *Giralda.*

Les interprètes également avaient varié comme les titres; par exemple, le rôle principal était destiné à Mlle Caroline Prévost, qui à cette époque avait déjà quitté la salle Favart et venait d'épouser Montaubry. Heureusement, Mlle Miolan se trouva là fort à propos pour suppléer sa devancière, et le succès de cette première création mit tout de suite en lumière le grand talent de la jeune artiste. La presse se montra d'ailleurs très favorable non seulement pour elle et ses camarades, Bussine, Audran, Sainte-Foy, Ricquier et Mlle Meyer, tous excellents, mais pour l'œuvre même, dont le sujet assez scabreux était traité d'une main fine et légère, dont la partition renfermait des mélodies charmantes, présentées avec une grâce aimable et comme égayées d'un frais sourire.

Parmi ceux qui, dès le début, se prononcèrent hautement en faveur de *Giralda*, il faut citer un rival qui, pour cette fois, remplaçait Adam au feuilleton du *Constitutionnel.* « C'est un vrai succès, concluait Halévy, un grand succès que les chaleurs de juillet

ont vu éclore, que les glaces de janvier rajeuniront, car la pièce a tous les éléments d'un ouvrage qui doit vivre et rester au répertoire ». Quant à *la Revue et Gazette musicale*, rien n'est plus amusant que de voir le tour apologétique auquel elle a recours pour parler de celui dont elle disait tant de mal autrefois. Mais il faut ajouter que Brandus et Adolphe Adam avaient fait la paix, et que maintenant l'un éditait l'autre. De là, ces entrefilets élogieux qu'on semait habilement dans les numéros du journal : « *Giralda* continue d'attirer la foule à l'Opéra-Comique; c'est un des succès les plus complets et les plus productifs que ce théâtre ait jamais obtenus. » Ou bien encore : « Toujours même affluence à *Giralda;* le public s'y presse, comme dans les meilleurs jours de l'hiver, et *il sort en répétant presque tous les motifs de la partition.* » C'est ainsi qu'on avait traité *les Mousquetaires de la Reine*, *le Val d'Andorre* et *la Fée aux Roses;* on ne voulait point qu'Adam fût jaloux d'Halévy, et on les associait au bénéfice de la réclame.

On n'eut pas les mêmes égards pour M. Ch. Poisot, qui, sur un livret d'Alboize, avait composé la musique d'un petit acte intitulé *le Paysan* et représenté peu après, le 16 octobre. Dans ses *Essais*, Grétry a décrit, non sans amertume, les déboires, les mécomptes, les mauvais procédés même qui attendent les pauvres aspirants à la gloire musicale. M. Poisot dut en faire la triste expérience, lui qui, s'étant avisé d'introduire dans son instrumentation une harpe et un cor anglais, se vit tout d'abord refuser ces instruments, sous prétexte que la coutume n'était point d'en user dans les levers de rideau. Le cor anglais finit par lui être concédé... pour la première représentation, à condition qu'il disparaîtrait aux sui-

vantes. Puis la presse décocha à l'artiste des traits comme ceux-ci : « M. Charles Poisot, qui débutait par cette petite partition à l'Opéra-Comique, a été reçu comme un jeune soldat qui arrive dans un régiment et dont il est de tradition de se moquer un peu. S'il ne s'est pas révélé tout d'un coup par une instrumentation foudroyante et obligée par le temps qui court, si même il s'est fait aider un peu, dit-on, dans cette partie de l'art, qui n'est pas tout l'art, il est juste de dire qu'il nous a fait entendre de la mélodie naturelle et déclamée avec vérité. » Somme toute, la partition était agréable et commentait assez finement cette vieille histoire transportée en Allemagne et rajeunie pour la circonstance, de Michau, le meunier de Lieusaint, anobli par Henri IV pour prix de l'hospitalité reçue, anecdote dont Collé avait tiré une pièce à succès. Mais il faut croire que les tribulations du compositeur avaient été grandes, car désormais il ne reparut plus à l'Opéra-Comique. Il se consacra à l'enseignement, publia de nombreux ouvrages et devint directeur du Conservatoire de Dijon. Quant aux théâtres, il ne connut plus que ceux des amateurs : *le Coin du feu*, *les Terreurs de M. Peters* (1850), *les Deux Billets* (1858), *Rosa la rose* (1864), furent joués dans les salons ; le compositeur y eut moins de peine, il faut dire aussi moins de gloire.

Un autre débutant fut mieux accueilli, le 26 novembre : c'était le futur auteur des *Noces de Jeannette*, prix de Rome en 1844, Victor Massé. Il avait reçu, et la faveur était grande pour un inconnu, un petit acte de Scribe et de Leuven intitulé d'abord *Lazarilla*, puis *la Chanteuse voilée;* dix années auparavant, un autre prix de Rome, Montfort, avait obtenu le même honneur avec *Polichinelle*, et, coïncidence

bizarre, les deux pièces se ressemblaient au fond. Sans faire absolument prévoir la carrière glorieuse que devait parcourir son auteur, *la Chanteuse voilée* fut jugée favorablement; le manque d'expérience était largement compensé par le charme des idées mélodiques, l'élégance de la forme, et la bonne tenue de l'orchestre. C'était un succès, qui se maintint du reste, et l'ouvrage figurait encore au répertoire en 1863; depuis il s'est retiré... au Conservatoire, où les concours de chant ramènent assez fréquemment un air demeuré fameux par les vocalises dont il est émaillé : de cette charmante partition voilà maintenant tout ce qu'il reste.

Le succès de *la Dame de Pique*, représentée le 28 décembre, devait laisser infiniment moins de traces encore. Scribe avait tiré d'une nouvelle de Pouschkine cette pièce en trois actes qui devait faire naître chez le spectateur « les émotions les plus vives de crainte et d'espoir, de terreur et de plaisir. » Or, pour Halévy qui venait, en l'espace de quatre ans, de donner sur la même scène trois pièces devenues centenaires, *la Dame de Pique* fut justement la mauvaise carte qui gâta son jeu et interrompit la série gagnante. Sans doute, le premier soir, on avait traîné le compositeur sur la scène et chaleureusement applaudi des interprètes excellents comme Couderc, Battaille, Boulo, Ricquier, Mme Ugalde et Mlle Meyer; mais bientôt *la Revue et Gazette musicale* demeura seule à prodiguer ses louanges intéressées. Elle le fit d'ailleurs avec une conscience qui, jusqu'à la dernière heure, ne se démentit point. Il semblait à ses yeux que tout fût bonheur quand il s'agissait d'Halévy. Une indisposition de Mme Ugalde interrompt-elle les représentations « toujours si brillantes » de *la Dame*

de Pique, vite, *le Val d'Andorre* « remplace la pièce en vogue et le public accourt avec autant d'empressement que si elle eût figuré sur l'affiche. » Ici, « la salle de l'Opéra-Comique se trouve littéralement, et sans figure, beaucoup trop petite pour l'affluence du public qui s'en dispute l'entrée ». Là, « les recettes se soutiennent à un taux fabuleux. » Il est même encore question de « son influence prestigieuse » à la date du 30 mars, c'est-à-dire alors que la pauvre *Dame de Pique* n'avait plus à vivre que douze soirées, fort espacées, et allait définitivement s'éteindre après 47 représentations.

En cette année 1850, le nombre des nouveautés avait été assez grand pour qu'on s'occupât assez peu des reprises d'ouvrages anciens. Deux seulement doivent être mentionnées, celle de *Jeannot et Colin*, dont nous avons parlé, et celle de *l'Amant jaloux*, à la date du 18 septembre. La vieille pièce de Grétry avait été exhumée par Batton, qui dirigeait une classe d'ensemble au Conservatoire, et voulait donner à ses élèves un sujet d'études. A cet effet, il avait pris la peine de revoir la musique, et d'en renforcer l'orchestration; il n'en fallait pas davantage pour remettre en campagne les adversaires et les partisans de ces sortes de « rafraîchissements ». Avec son nom, favorable aux jeux de mots, le malheureux Batton semblait une cible toute trouvée; on le prit à partie en prose et même en vers, comme le prouve certain couplet de chanson qui se terminait par ce jugement peu flatteur :

C'est de la sottise en bâton!

Malgré les envieux et les mauvais plaisants, Batton eut le plaisir de voir le succès lui donner raison, dans

une certaine mesure; *l'Amant jaloux*, cette année et la suivante, obtint en effet 24 représentations. Toutefois cette reprise fut la dernière, et l'on peut terminer ici cette première période de l'administration Perrin, où, sauf de rares exceptions, les œuvres remarquables s'étaient succédé avec une continuité qui pouvait passer pour merveilleuse et qui ne devait se renouveler qu'en partie pendant les années suivantes.

CHAPITRE VIII

LA CONCURRENCE DU THÉATRE-LYRIQUE

Bonsoir M. Pantalon, le Farfadet, Galathée, le Sourd, les Noces de Jeannette et *les Papillotes de M. Benoist.* Reprises du *Tableau parlant*, du *Calife de Bagdad* et de *Joseph.*

(1851-1853.)

C'est à ce point de notre récit qu'il faut ouvrir une parenthèse, et dire au moins quelques mots du théâtre qui pendant dix-huit ans devait être pour l'Opéra-Comique un rival redoutable et souvent heureux. Longtemps, nous l'avons dit, l'idée d'une troisième scène musicale avait flotté dans l'air. Alors, comme aujourd'hui, l'État n'y prêtait qu'une attention médiocre; mais les dévouements particuliers avaient compensé les indifférences officielles: des amis de l'art s'étaient rencontrés pour donner un corps à ces projets artistiques, et nous avons montré comment un beau jour de l'année 1847 surgit le *Théâtre-National*, que la révolution de février engloutit au bout de quelques mois. Toutefois les désordres de la politique n'ont qu'un temps; aussi, le calme

rétabli, vit-on les essais de centralisation lyrique se produire un peu dans tous les coins de Paris : d'abord au théâtre Beaumarchais, où l'on donna entre autres pièces une œuvre dont le titre semblait se rapporter au but même de l'entreprise : *le Vieux Prix de Rome!* Puis à la Gaîté, voire même aux Variétés, avec un petit opéra-comique de Varney, *la Quittance de Minuit*, dont Commerson et Raymond Deslandes avaient écrit les paroles. Enfin, toutes ces tentatives aboutirent à la création d'une entreprise sérieuse et cette fois définitive : le Théâtre Historique, fondé par et pour Alexandre Dumas, sur le boulevard du Temple, végétait misérablement; le drame fit place à la musique, et le Théâtre-Lyrique, dirigé par Ed. Seveste, ouvrit ses portes le 27 septembre 1851, avec *Mosquita la Sorcière*, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et G. Vaëz, musique de Xavier Boisselot.

Une telle concurrence n'était pas sans danger pour la salle Favart, puisque le nouveau venu avait le droit, refusé ou à peu près à l'Opéra-Comique, de monter des ouvrages joués d'abord à l'étranger et désignés sous le nom de *traductions ;* puisqu'il pouvait presque à volonté puiser dans le répertoire de l'Opéra-Comique, ce qui doublait ses ressources ; puisqu'enfin les succès qu'il obtenait avec les pièces nouvelles diminuaient d'autant ceux que l'Opéra-Comique n'aurait pas manqué d'obtenir avec les mêmes ouvrages. Il est certain que jamais la fortune n'a réparti ses faveurs également entre les deux théâtres, utiles cependant, indispensables presque tous deux : les recettes baissaient chez l'un quand elles montaient chez l'autre, et l'on pourrait constater année par année cette marche régulière.

Comme nous n'écrivons point l'histoire du Théâtre-Lyrique, et que cependant plus d'une fois par la suite il nous faudra y faire quelque allusion, nous avons songé à dresser un tableau qui en résume les grandes lignes. Il comprend : 1° les pièces originales, non point toutes, il est vrai (cette énumération tiendrait trop de place, et lasserait, par sa sécheresse même, la patience du lecteur), mais celles qui ont survécu au temps qui les a vues naître, celles qui ont été accueillies par la province ou l'étranger, celles, en un mot, qui ont assez réussi pour donner en quelque sorte à l'année sa physionomie; 2° tous les emprunts faits au répertoire musical français, c'est-à-dire au répertoire de l'Opéra-Comique, à trois exceptions près, *Orphée*, *Iphigénie en Tauride* et *Charles VI*, qui appartiennent à l'Opéra; 3° tous les emprunts faits au répertoire musical étranger, autrement dit les *traductions*.

Pour compléter ce tableau et lui donner l'intérêt qu'il doit avoir au point de vue spécial qui nous occupe, nous avons marqué d'un astérisque les ouvrages qui, avant ou après cette époque, ont été représentés dans la *seconde* salle Favart.

THÉATRE-LYRIQUE.

1847-1870.

Pièces originales.	Emprunts au répertoire français.	Traductions.
1847.		
Gastibelza.	*Aline.*	
	Une bonne fortune. *	
	Félix.	
1848.		
	Le Brasseur de Preston.	

Pièces originales.	Emprunts au répertoire français.	Traductions.
1851.		
*La Perle du Brésil.**	*Le Maître de Chapelle.**	*Le Barbier de Séville.**
	*Les rendez-vous bourgeois.**	
	Ma tante Aurore.	
	*Maison à vendre.**	
	Ambroise.	
	*Les Travestissements.**	
1852.		
La Poupée de Nuremberg.	*Les Visitandines.*	*La Pie voleuse.*
Si j'étais Roi !	*Le Postillon de Lonjumeau.**	
	*Les Deux Voleurs.**	
1853.		
*Les Amours du Diable.**	*Le Roi d'Yvetot.**	*Élisabeth.*
*Bonsoir, Voisin.**	*Le Diable à quatre.*	
Le Bijou perdu.		
1854.		
*Maître Wolfram.**	*Le Panier fleuri.**	
Le Billet de Marguerite.	*La Reine d'un jour.**	
	*Le Tableau parlant.**	
1855.		
*Les Charmeurs.**	*La Sirène.**	*Robin des Bois.*
*Jaguarita.**	*Marie.**	
Le Secret de l'oncle Vincent.	*Le Solitaire.*	
1856.		
Falstaff.	*Le Sourd.**	
La Fanchonnette.	*Richard Cœur de Lion.**	
*Les Dragons de Villars.**		
La Reine Topaze.		

Pièces originales.	Emprunts au répertoire français.	Traductions.
1857.		
Les Nuits d'Espagne.		*Obéron.*
Maître Griffard.		*Euryanthe.*
1858.		
Le Médecin malgré lui. *		*Preciosa.*
		Les Noces de Figaro. *
1859.		
Faust.	*Orphée.*	*Abou-Hassan.*
Mamz'elle Pénélope. *		*L'Enlèvement au Sérail.*
1860.		
Ma Tante dort. *	*Les Rosières.*	*Fidélio.*
Philémon et Baucis. *	*Le Val d'Andorre.* *	
Gil Blas.		
1861.		
Les Deux Cadis.		
La Statue. *		
Au travers du mur. *		
Le Café du Roi. *		
1862.		
La Chatte merveilleuse.	*Joseph.* *	
1863.		
Les Pêcheurs de Perles.	*L'Épreuve villageoise.* *	*Peines d'amour.*
Les Troyens.		*Rigoletto.*
1864.		
Mireille. *		*Norma.*
		Don Pasquale.
		Violetta (la Traviata). *
1865.		
La Fiancée d'Abydos.		*La flûte enchantée.* *
		Macbecth.
		Lisbeth.
		Martha.

Pièces originales.	Emprunts au répertoire français.	Traductions.
1866.		*Don Juan.* *Les joyeuses Commères de Windsor.*
1867. *Sardanapale.* *Roméo et Juliette.* * *La Jolie Fille de Perth.*		*La Somnambule.*
1868.	*L'Irato.* * *Iphigénie en Tauride.*	
1869.		*Rienzi.* *Le Bal masqué.* *La Bohémienne.*
1870.	*Charles VI.*	

Dès l'année 1851, la partie s'engageait entre l'Opéra-Comique et le Théâtre-Lyrique, partie sérieuse et intéressante où l'avantage devait rester tout d'abord à ce dernier. En l'espace de trois ans, on enregistra comme victoires : d'un côté *la Perle du Brésil, la Poupée de Nuremberg*, *Si j'étais Roi*, *les Amours du Diable*, *Bonsoir*, *Voisin* et *le Bijou perdu*, c'est-à-dire de grands ouvrages, sauf deux, ayant au moins trois actes et formant spectacle; de l'autre, seulement *Bonsoir, Monsieur Pantalon*, *le Farfadet*, *Galathée*, *le Sourd*, qui devait d'ailleurs émigrer presque aussitôt après son apparition au Théâtre-Lyrique, *les Noces de Jeannette*, *les Papillotes de M. Benoist*, c'est-à-dire de petites pièces ne pouvant se suffire à elles-mêmes. La salle Favart voyait en outre ses fournisseurs favoris l'abandonner, ou perdre une partie de leur chance : Auber, attiré par l'Opéra, venait d'y donner *l'Enfant prodigue;* Ambroise Thomas allait se heurter à une série de livrets médiocres qui pouvaient compro-

mettre le succès de ses partitions; Adolphe Adam tenait trop au théâtre qu'il avait fondé pour n'y pas rentrer aussitôt qu'on le rouvrirait; pour Halévy enfin, l'heure du déclin semblait approcher, et le seul succès durable qui lui fût encore réservé à Paris devait être précédemment obtenu avec une pièce représentée tout d'abord au Théâtre-Lyrique, *Jaguarita l'Indienne.*

Bonsoir, Monsieur Pantalon, le premier ouvrage nouveau monté en 1851 à l'Opéra-Comique, inaugura du reste heureusement l'année et devait compter parmi ceux qui se sont maintenus longtemps au répertoire de ce théâtre. Nous avons relevé à cet égard les chiffres suivants : 204 représentations de 1851 à 1861, 131 de 1869 à 1874; en tout 335 représentations. En outre, ce petit acte a fait rapidement le tour de la province et de l'étranger; on l'a repris il y a quelques années au Château-d'Eau et, à l'heure actuelle, l'Allemagne s'amuse encore de cette bouffonnerie, d'ailleurs spirituellement traitée par Lockroy et Morvan. La musique d'Albert Grisar n'est pas jugée indigne des grandes scènes de la Prusse et de la Bavière; on applaudit donc *Gute nacht*, *Herr Pantalon*, car le titre a été littéralement traduit; et, bien qu'elle ne soit plus toujours interprétée comme elle le fut à l'origine par Ricquier, Ponchard, Bellecour, Mmes Revilly, Decroix et Lemercier, sans oublier les deux porteurs du fameux panier, Palianti et Nathan, cette pièce déjà vieille a vraiment gardé de la fraîcheur.

Il faut attendre plus de trois mois avant de rencontrer une nouveauté, et cet intervalle est rempli par une double reprise à la date du 27 avril : *le Calife de Bagdad* et *le Tableau parlant.* C'est dans une représentation extraordinaire organisée par Mme Scribe au

profit de l'œuvre des secours à domicile, que reparurent ces deux ouvrages, dont le premier remontait au 16 septembre 1800 et le second au 20 septembre 1769. Celui de Boieldieu ne compta pas moins de 122 représentations en cinq ans, puis quitta le répertoire pour y revenir huit fois seulement, en 1875. Celui de Grétry ne disparut définitivement qu'en 1865, mais on l'a revu de notre temps, lorsque M. Offenbach tenta de faire revivre le Théâtre-Lyrique à la Gaîté. Comme dernier détail concernant la résurrection de ces deux pièces, ajoutons qu'elles étaient jouées l'une et l'autre par Mme Ugalde, et que le premier soir la recette de cette représentation extraordinaire atteignit le chiffre notable de 11,686 fr. 50 c.

De belles recettes ne furent jamais celles de *Raymond ou le Secret de la Reine*, opéra-comique en trois actes, représenté le 5 juin. Ambroise Thomas ne pouvait réussir à donner grande valeur au poème à la fois invraisemblable et banal que lui avaient confectionné de Leuven et Rosier. C'est l'histoire du Masque de fer que ces librettistes avaient prétendu faire mettre en musique. Suivant eux, le paysan Raymond, qui veut épouser la jeune Stella, fille d'une Espagnole nommée Juana, serait le propre frère de Louis XIV et, pour cette cause, verrait sa liberté menacée et ses amours contrariées. Quant au prisonnier célèbre, ce serait tout simplement le chevalier de Rosargues, séducteur de Juana et père de Stella, un diable incarné qui se ferait ermite au dénouement, en se substituant à Raymond et en prenant son masque de fer pour expier ses péchés de jeunesse. Voilà une version nouvelle et pour le moins inattendue à ce fameux problème historique. Le public y prit un médiocre intérêt, car au bout de trente-

quatre représentations, il renonça au plaisir de goûter une partition qui valait mieux alors qu'un simple succès d'estime. Nous n'en voulons retenir ici que deux analogies curieuses, deux points de ressemblance avec une autre pièce du même auteur : Le premier acte de *Raymond* se termine par un incendie, comme le deuxième acte de *Mignon;* l'entr'acte du deuxième acte est pour l'un un menuet et pour l'autre une gavotte.

Au surplus, le compositeur pouvait se consoler d'un demi-succès au théâtre, en songeant au triomphe qu'il avait obtenu quelques mois auparavant, le 22 mars, à l'Institut. Pour occuper le fauteuil de Spontini, décédé le 24 janvier 1851, *onze* candidats se présentaient, savoir : Batton, Benoist, Berlioz, Clapisson, Collet, Elwart, Martin d'Angers, Niedermeyer, Panseron, A. Thomas, Zimmermann, qui eut la modestie et le bon goût de se désister au dernier moment. Malgré ce nombre exceptionnel de concurrents, il n'y eut qu'un tour de scrutin : Ambroise Thomas obtint 30 voix contre 5 données à Niedermeyer et 3 à Batton! On remarquera que Berlioz n'en eut pas une seule!

Vers le même temps, il semble qu'on ait voulu accorder une sorte de réparation à un autre compositeur, dont la chance n'était pas toujours à la hauteur du talent, Adolphe Adam. Il avait donné le 11 juin 1838, c'est-à-dire immédiatement après son *Postillon de Lonjumeau*, si bien accueilli, si fêté, un opéra-comique en trois actes intitulé *le Fidèle Berger*, contre lequel se déchaîna une jalouse cabale. Malgré le nom des librettistes, Scribe et de Saint-Georges, malgré la valeur du musicien, la pièce fut sifflée. Or, par un phénomène qui n'est pas sans précédents, *le Fidèle*

Berger, qui était mort à Paris, avait retrouvé la vie en province et même à l'étranger, en Belgique, en Allemagne. Suivant la formule d'un journaliste, « il n'avait été frappé que d'un trépas en quelque sorte local, et c'est une maladie dont on revient. » Il en revint, en effet, le 14 juillet 1851 ; les interprètes de la création, Chollet, Tilly, Grignon, Mmes Jenny Colon, Rossi et Boulanger avaient pour successeurs Couderc, Carvalho, Lemaire, Mmes Meyer, Révilly, Mélotte ; le poème et la musique parurent pleins de gaïeté ; le succès de la reprise se chiffra par 31 représentations.

Après le maître, l'élève. C'est, en effet, sous la direction d'Adolphe Adam que s'était initié aux difficultés de la composition l'auteur de *la Séraphina ou l'Occasion fait le larron*, opéra-comique en un acte, représenté le 16 août 1851. Doué d'une voix charmante, et fort épris de musique, M. Clémenceau de Saint-Julien comptait quelques succès, même en dehors des salons ; il avait donné en 1849, à l'Opéra, un ballet, *la Filleule des Fées*, qu'Adolphe Adam avait signé avec lui ; et, depuis, les deux collaborateurs avaient composé une messe qui fut exécutée avec éclat, pour la première fois, le 15 septembre 1850, à Écouen, lors de l'inauguration solennelle d'un orgue en l'église de cette ville. A l'Opéra-Comique, il attendait son tour depuis longtemps ; car, dès 1849, on annonçait à ce théâtre les répétitions de *la Séraphina*, Le précieux concours de ses librettistes, de Saint-Georges et Dupin, finit par avoir raison du directeur, et la Séraphina, chanteuse égarée dans une caverne de faux brigands, comme on l'avait déjà vu dans *Picaros et Diego*, put égrener, durant 21 représentations, tout le chapelet de ses vocalises.

Parmi les ouvrages de l'ancien répertoire, il en est peu qui aient réuni et réunissent encore plus que *Joseph* les suffrages des artistes et des critiques; que l'on tienne pour la musique du passé ou pour celle de l'avenir, on s'incline avec respect devant le chef-d'œuvre de Méhul, et on oublie, en l'écoutant, le grand âge auquel il est parvenu. Malgré ses beautés, l'Opéra-Comique l'avait cependant fort négligé; depuis l'ouverture de la seconde salle Favart il n'avait plus reparu, et ce fut presque une surprise lorsqu'en 1850 on le revit au Conservatoire avec les élèves pour interprètes. Le succès de cette tentative décida M. Perrin à lui rouvrir les portes de son théâtre. Les rôles furent confiés à des artistes pleins de zèle : le jeune Delaunay-Ricquier, récemment engagé (Joseph), Bussine (Jacob), Couderc, puis Duvernoy (Siméon), et Mlle Lefebvre (Benjamin). De brillants décors furent brossés. Enfin la partition ne reçut aucune des retouches qu'on avait imposées à *Richard Cœur de Lion* et à *Camille;* on respecta jusqu'au dialogue d'Alexandre Duval, et Siméon put continuer à dire sérieusement des phrases comme celles-ci : « Je me promenais dans une vaste plaine *dont l'étendue se perd dans l'horizon* », ou bien encore : « Mon âme est noyée *comme une mer!* » Mais la richesse des mélodies faisait oublier la bizarrerie de la prose, et l'on vint avec empressement pour assister à cette reprise du 11 septembre 1851.

Malgré sa haute valeur, *Joseph* ne s'est jamais maintenu longtemps de suite au répertoire; il ne compte que 113 représentations dans la seconde salle Favart, et elles se décomposent ainsi : En 1851, 37; en 1852, 16; en 1866, 26; en 1867, 1; en 1882, 19; en 1883, 5; en 1886, 5; en 1887, 4. Il est juste d'ajouter qu'entre 1852 et 1866, ce fut le Théâtre-Lyrique qui

s'en empara. Quoi qu'il en soit, l'œuvre s'impose encore, et il suffira toujours, pour la classer à son juste rang, de rappeler le témoignage fameux rendu par Richard Wagner en sa faveur : « Je me sentis pendant un certain temps ravi dans un monde supérieur en faisant étudier à une petite compagnie d'opéra ce magnifique opéra de *Joseph.* » Sous la plume d'un juge sévère comme le maître allemand, ce simple aveu a son importance.

Il se fût exprimé d'autre sorte pour *la Vieille*, pièce en un acte, vieille déjà de vingt-cinq ans, reprise le 11 octobre, et gratifiée de treize représentations. Sur les paroles de Scribe et Germain Delavigne, Fétis avait écrit une partition dont les petites proportions contrastaient avec l'importance de ses grands travaux de musicologie : *Requies ea certa laborum !* Lemonnier, Huet, Firmin et Mme Pradher, créateurs de la pièce le 14 mars 1826, avaient pour successeurs Ch. Ponchard, Carvalho, Lemaire et Mlle Meyer, une des meilleures artistes de la troupe, déjà fiancée au baryton Meillet, qu'elle allait épouser le 4 décembre suivant et avec qui elle avait partagé les prix d'opéra et d'opéra-comique aux concours du Conservatoire de 1848.

Chose curieuse, un compositeur comme Fétis ne semblait point, par la nature même de son talent, destiné aux succès populaires, et pourtant quelques mélodies de *la Vieille* se sont bien vite envolées de l'Opéra-Comique vers les théâtres de vaudeville. On a chanté un peu partout les couplets : *O France !* et ceux sur *les Arts et l'Amitié*. C'était le sort, et presque l'honneur alors de petites pièces comme *la Vieille* ou, par exemple, *le Concert à la Cour*, qu'on redonna le 17 octobre de cette même année pour le début de

Mlle Talmon, une jeune élève de Mme Damoreau, sortie récemment du Conservatoire où elle avait remporté, sous le nom de Tillemont, un premier prix de chant.

Au contraire, il ne paraît pas que rien soit resté du dernier ouvrage représenté en l'année 1851, *le Château de la Barbe-Bleue*, opéra-comique en trois actes, paroles de de Saint-Georges, musique de M. Limnander. La partition était compacte, et pouvait s'imposer par la masse, puisque le deuxième acte renfermait à lui seul *douze* morceaux, juste le chiffre dont se contentait Auber pour des pièces comme *le Duc d'Olonne*. Aussi avait-elle coûté au théâtre trois soirées de relâche, c'est-à-dire de répétitions générales, les 20, 27 et 29 novembre. L'inspiration était rare, la gaieté un peu lourde, et déjà l'on y signalait l'abus des « calculs harmoniques et les bruyants effets d'une foudroyante instrumentation », reproche qui nous fait sourire aujourd'hui, car, depuis, nos oreilles en ont subi bien d'autres. Le titre seul du nouvel ouvrage promettait quelque chose... qu'on ne vit point. Il s'agissait d'une nièce de Jacques II, roi d'Angleterre détrôné, habitant près de Madras un château mystérieux; on lui faisait la triste réputation de traiter ses époux comme Marguerite de Bourgogne ses amoureux; mais elle laissait dire pour mieux préparer dans l'ombre son débarquement en Europe et la restauration de son oncle ! Car depuis longtemps, constatait un critique, « M. Scribe aidant, l'Opéra-Comique vit surtout de restaurations. »

On aurait pu dire pareille chose de la France elle-même, puisque *le Château de la Barbe-Bleue* fut donné le 1er décembre 1851, la veille du jour où le coup d'État allait ramener sur le trône une dynastie.

Cette coïncidence n'était pas pour favoriser le succès de la nouvelle œuvre qui disparut au bout de 25 représentations interrompues le 3 et le 4 décembre par deux jours de relâche. On était plus occupé de politique que de musique.

Grâce à l'habileté du directeur, l'année 1851 ne s'en soldait pas moins par une recette totale de 924,613 fr. 90 c. Les nouveautés pourtant n'avaient été ni nombreuses, ni heureuses : deux pièces en trois actes, *Raymond* et *le Château de la Barbe-Bleue;* deux pièces en un acte, *la Séraphina* et *Bonsoir, Monsieur Pantalon;* cette dernière pouvait seule prétendre à la palme du succès. Les reprises l'emportaient par la qualité et par la quantité : *le Calife de Bagdad, le Tableau parlant, le Fidèle Berger, la Vieille, le Concert à la Cour*, et surtout *Joseph*. En revanche, deux ouvrages anciens avaient disparu définitivement de l'affiche : *l'Amant jaloux* et *Une Heure de mariage*. Quant au personnel, il n'avait pas subi encore de très importantes modifications; il s'était accru toutefois de six artistes : Mlle Anna Lemaire, qui venait du Conservatoire, où elle avait obtenu en 1849 les premiers prix de chant et d'opéra-comique, en 1850 le premier prix d'opéra, et qui débuta le 7 janvier dans le rôle d'Angèle du *Domino noir;* Mlle Petit-Brière, qui avait quitté l'Opéra, et débuta le 8 juin dans le rôle d'Anna de *la Dame-blanche;* Delaunay-Ricquier, ténor qui sortait du Conservatoire, où il avait obtenu en 1850 le premier prix d'opéra-comique, et qui débuta dans le rôle d'Isaoun du *Calife de Bagdad;* Coulon, basse-taille, qui arrivait de Strasbourg, après avoir appartenu au Conservatoire et commencé la carrière de province, et qui débuta dans le rôle d'Atalmuck de *la Fée aux Roses;* Mlle Talmon, dont nous

avons parlé à propos du *Concert à la Cour;* Dufresne, ténor, qui, en sortant du Conservatoire, était entré à l'Opéra, puis avait chanté à Lyon, et qui débuta le 1er décembre dans le rôle de Gaston du *Château de la Barbe-Bleue.* Cette année, comme la précédente, Mme Ugalde restait la grande étoile de la troupe : pièces anciennes ou modernes, tout convenait à son talent souple et varié. Tandis que Mme Cruvelli s'essayait au Théâtre-Italien dans *la Fille du Régiment,* elle aussi abordait ce même rôle de Marie, et s'y montrait particulièrement touchante. Un témoin raconte que « dans les passages de sentiment, la charmante cantatrice ne pouvait retenir ses larmes », et tous les spectateurs alors devaient suivre son exemple.

Quelque trente ans plus tard, une autre Ugalde paraissait dans l'ouvrage de Donizetti pour y faire ses débuts. Qui sait alors si dans quelque coin de loge la *diva* n'a pas pleuré en voyant le public applaudir la *divette?* Une vision légère a dû passer devant ses yeux : le souvenir de sa jeunesse et de son talent !

La prospérité financière de l'Opéra-Comique ne pouvait manquer de valoir une récompense spéciale à celui qui, par son intelligence et son goût, en avait fait un des théâtres les plus artistiques de Paris. Le 21 janvier 1852, en effet, M. Émile Perrin fut nommé chevalier de la Légion d'honneur; un souper avait réuni sur la scène, après le spectacle, le personnel, qui s'était cotisé pour offrir une croix au héros de la fête ; Mocker, en qualité de régisseur, porta un toast ; Lemaire lut des vers de circonstance; le directeur remercia en termes émus, comme il convient en ces sortes de circonstances, et tout finit, suivant l'usage, par un bal soi-disant improvisé. Quelque temps

avant de recevoir cette distinction, M. Émile Perrin avait obtenu un avantage qui lui assurait, outre l'honneur, le profit. Son privilège d'exploitation devait expirer le 1er mai 1853; un décret du ministre de l'intérieur, rendu le 24 avril 1851, sur l'avis unanime de la commission des théâtres, l'avait prolongé pour dix années, à compter du 1er mai 1851.

Assuré d'avoir ainsi du temps devant lui, il continua de pratiquer, avec la même constance, le système qui lui avait réussi jusqu'alors : varier le répertoire en assurant le succès des reprises par le choix des artistes, et renouveler la troupe en y ajoutant l'utile appoint de recrues brillantes.

C'est avec une reprise et un début que s'inaugure justement l'année 1852; *Nina ou la Folle par amour*, de Dalayrac, fut donnée le 5 janvier, avec Mlle Andréa Favel dans le principal rôle, une nouvelle venue qui se fit bientôt une place distinguée dans la troupe de la salle Favart et devait un jour porter le nom d'un artiste de talent, le compositeur Louis Lacombe. On sait que le libretto de Marsollier des Vivetières séduisit Paisiello, qui en refit la musique; de sorte qu'à un an de distance, le compositeur français et le compositeur italien purent se mesurer (mai 1786—mai 1787). Jadis on se prononçait en faveur de l'un ou de l'autre, suivant qu'on tenait pour l'une ou l'autre école; aujourd'hui les deux partitions sont également oubliées. Malgré le succès personnel de la débutante qui avait remporté le second prix d'opéra-comique au concours de 1851, *Nina* disparut après 18 représentations. Respectueux du passé, le directeur avait joué la pièce telle qu'elle était écrite, et le dialogue avait paru quelque peu suranné. D'autre part, on avait critiqué les rentoilages auxquels précédemment on

s'était livré : ce qui prouve une fois de plus qu'en pareil cas, il est difficile de contenter tout le monde. Le temps était venu d'ailleurs où le charme des mélodies naïves de Dalayrac allait cesser d'agir sur le public parisien. Trois mois plus tard, on remettait à la scène *Adolphe et Clara,* qu'on négligeait depuis trois ans. Avec un total de 22 représentations, la pièce disparut au bout de deux années, ainsi, d'ailleurs, qu'un autre ouvrage du même auteur, *Maison à vendre*, et cette fois sans retour. Le nom de Dalayrac n'a plus brillé depuis sur l'affiche de la salle Favart qu'en 1861, avec *Deux Mots ou Une Nuit dans la Forêt*, ouvrage en un acte où se rencontre le prototype du personnage de Fénella.

La première nouveauté de l'année fut un opéra-comique en trois actes, *le Carillonneur de Bruges*, paroles de Saint-Georges musique de Grisar, représenté le 20 février. Est-ce là que les auteurs de *Patrie* ont puisé pour créer leur figure sympathique du sonneur de cloches ? Le fait est qu'on y rencontre sous les traits de Matheus (c'était le titre provisoire de l'ouvrage), un patriote flamand, « sorte de Quasimodo » qui déteste le joug de l'Espagnol vainqueur, et chante gaiement ses « *Cloches gentilles* », que sa surdité ne lui permet plus d'entendre. Battaille jouait ce rôle avec originalité, et ses partenaires, Boulo, Sainte-Foy, Ricquier, Mlles Révilly, Miolan et Wertheimber, lui donnaient vaillamment la réplique. Cette dernière débutait et s'imposait à l'avance par l'importance de ses succès au Conservatoire : lors des concours de 1851, elle avait obtenu, en effet, les trois premiers prix de chant, d'opéra et d'opéra-comique. A la suite d'une légère indisposition, elle dut se faire remplacer, et l'on ne vit pas sans quelque étonne-

ment celle qui se présentait pour recueillir cette succession ; c'était *Mademoiselle* Darcier, qui, mariée, nous l'avons dit, et retirée du théâtre, avait sans doute la nostalgie des planches et revenait sous le nom de *Madame* Darcier. Ce même rôle de Béatrix devait encore, dans la même année, trouver une troisième interprète en la personne de Mme Meillet-Meyer. Malgré la valeur des artistes, malgré l'attrait de la mise en scène, *le Carillonneur de Bruges* ne se maintint pas au delà de sept mois, fournissant un total de 40 représentations, que nulle reprise depuis n'est venue grossir. Bien à l'aise dans les ouvrages franchement gais, lestes et pimpants, Albert Grisar semblait gêné quand il s'agissait d'aborder le style dramatique ; en essayant d'élever le ton, il perdait une partie de son originalité, et l'imitation des procédés d'autrui égarait son inspiration plus qu'elle ne la soutenait.

Le 19 mars suivant on représentait *le Farfadet*, d'Adam, répété d'abord sous le titre du *Lutin*. Là, du moins, le librettiste Planard avait taillé son poème en tenant compte de la nature et des qualités du compositeur. Ce petit acte était une aimable fantaisie où sa verve pouvait se donner carrière. Le quiproquo du personnage qui se fait passer ou veut se faire passer pour un fantôme afin de réussir en ses équipées amoureuses n'avait pas le mérite de la nouveauté ; mais Adam y avait ajouté celui de son esprit, et l'on en pourrait citer comme exemple la scène où le farfadet, enfermé dans un sac à farine, apparaît tout à coup comme la statue du Commandeur, tandis que l'orchestre, profitant de la ressemblance, s'empare de cette phrase de *Don Juan*, en bouleverse le rythme et la revêt ironiquement d'harmonies étranges. Bien joué à l'origine par Jourdan, Bussine, Lemaire,

Mlles Lemercier et Talmon, *le Farfadet* obtint 43 représentations en trois ans ; mais la fortune ne devait pas le confiner entre les murs de la salle Favart. On l'a revu plus tard au théâtre des Fantaisies-Parisiennes, puis au théâtre de la Gaîté, sous la direction Martinet et Husson, au théâtre du Château-d'Eau en 1882, enfin, tout récemment, au concert de la Cigale.

Après *le Farfadet*, *Madelon ;* après *Madelon*, *Galathée :* c'est-à-dire une suite d'œuvres de petites dimensions, qui, réunies, composaient un spectacle et, séparées, fournissaient à la pièce principale un lever de rideau. On admettait alors la multiplicité des noms sur l'affiche, et il fallait que l'ouvrage fût bien important, très couru et encore dans sa nouveauté, pour qu'un autre ne lui fût pas associé. C'est un usage qui remonte au dix-huitième siècle, et dans un almanach paru en 1751 sous le titre de *Calendrier historique des théâtres de l'Opéra et des Comédies française, italienne, et des foires*, nous trouvons à ce sujet un renseignement curieux. Il paraît que jusqu'en 1722 l'usage était de donner seules les pièces nouvelles ; c'est seulement au bout de huit ou dix représentations, suivant le succès, qu'on recourait à une adjonction, regardée d'ailleurs comme un signe de la baisse des recettes. Pour éviter ce fâcheux effet, La Motte, l'auteur d'*Inès de Castro*, « eut le courage de faire donner une petite pièce le jour même où sa tragédie de *Romulus* était représentée pour la première fois. Tous ses confrères suivirent son exemple, qu'ils trouvèrent bon, et, pendant de longues années, il n'y fut pas dérogé. Mais depuis quelque temps, ajoute le rédacteur du *Calendrier*, l'usage primitif a repris son empire, et trop souvent la longueur démesurée des ouvrages le perpétue au delà de toute raison. » De nos

jours, il serait aisé de démontrer le tort que fait aux auteurs et au public la suppression de ce qu'on appelait les « spectacles coupés ». Le public y a perdu un élément de variété qui devait ajouter à son plaisir; les auteurs y ont perdu non seulement quelques chances de plus d'être joués, mais encore ce goût si éminemment français de la concision au théâtre, cet art de proportionner le nombre des actes à l'importance du sujet, et de ne point délayer en cinq ce qui tiendrait en deux.

Th. Sauvage avait eu raison de ne pas dépasser ce dernier chiffre en écrivant le livret de *Madelon*, qui s'appelait d'abord *les Barreaux Verts*, et qui mis en musique par Bazin fut représenté le 26 mars; ce tableau de genre n'en comportait pas davantage, et encore fallut-il, après la première, resserrer le dialogue musical. Grâce à ces quelques coupures, *Madelon*, que personnifiait d'abord avec beaucoup de charme et d'entrain Mlle Lefebvre, remplacée peu après, pour cause de maladie, par Mlle Talmon, fut trouvée une cabaretière accorte, ayant le sourire aux lèvres et chantant de joyeux refrains; on lui fit bon accueil et la pièce qu'on avait jouée 48 fois la première année se maintint jusqu'en 1858, où elle atteignit sa 76e et dernière représentation.

Galathée réussit beaucoup plus encore que *Madelon*. Ce n'est pas que le libretto de Jules Barbier et Michel Carré fût jugé de qualité supérieure : on lui reprochait, et ces critiques ont trouvé récemment, en la personne de M. Camille Bellaigue, un fin lettré pour les formuler à nouveau, d'être en désaccord avec la tradition et d'avoir ainsi perdu tout ou partie de sa poésie. Comme le Pygmalion de l'antiquité, celui de Jean-Jacques Rousseau s'était écrié : « Que

l'âme faite pour animer un tel corps doit être belle! » Et les librettistes tendaient à démontrer que cette enveloppe charmante recouvrait tous les vices et qu'ainsi la beauté n'était que mensonge. Mais la musique avait assez de grâce par elle-même pour triompher de ces oppositions faites au nom de la philosophie. Victor Massé a sa place en effet dans l'histoire de l'opéra-comique français; c'était un tempérament musical où se fondaient, en un ensemble heureux, la sensibilité vraie, l'émotion communicative, la pensée sobre et juste, la gaîté simple et franche. C'était *une nature*, comme on dit volontiers aujourd'hui; beaucoup d'*effets* lui appartiennent qu'on a depuis attribués à tel ou tel maître, à Ch. Gounod, pour ne citer qu'un nom! On s'en aperçut clairement à l'époque où il donna *Paul et Virginie;* il semblait emprunter, alors qu'il reprenait simplement son bien!

Par un singulier hasard, il arriva que sur les quatre rôles de la pièce trois faillirent changer ou changèrent de titulaires presque au lendemain de la première. D'abord, Mme Ugalde dut interrompre ses représentations pour raison de santé; puis, Mocker quittant le théâtre, laissa son rôle de Ganymède à Delaunay-Ricquier et les fonctions de régisseur général de l'Opéra-Comique à son camarade Duvernoy (15 mai); enfin Mlle Wertheimber, qui avait créé le personnage de Pygmalion, primitivement destiné à Battaille, se vit remplacée à son tour par un débutant dont le nom suffit à rappeler la fortune, Faure; seul, le banquier Midas, représenté par Sainte-Foy, était resté, comme toujours, fidèle à son poste, et pendant bien des années il a continué de venir acheter au sculpteur amoureux sa belle statue, car *Galathée* n'a

presque jamais quitté le répertoire; on l'a revue encore à la place du Châtelet, et nous avons constaté qu'à la salle Favart le chiffre de 350 représentations avait été dépassé.

Malgré sa valeur et son succès, l'œuvre eut dès l'origine ses détracteurs, et, vu la signature de ses auteurs, il est piquant de rappeler aujourd'hui certaine appréciation extraite des « *Mystères des théâtres en 1852* », ouvrage devenu fort rare et publié par les frères de Goncourt et Cornélius Wolff. Voici le passage, dans toute sa naïveté : « Notre collaborateur Cornélius Wolff est malade en sortant de la première représentation de *Galathée*. La contraction musculaire qu'il s'était imposée pour ne pas bâiller lui a donné une névralgie qui le fait beaucoup souffrir. » Et c'est tout!

Après la série des nouveautés, voici venir toute une suite de reprises : le 23 avril, *la Perruche;* le 7 mai, *les Voitures versées;* le 28 mai, *l'Irato;* le 30 juin, *Actéon;* le 5 juillet, *la Sirène*.

La Perruche, où Couderc succédait à Chollet, devait être jouée 19 fois, et ne plus revenir qu'en 1860 pour disparaître l'année suivante, et définitivement. *Les Voitures versées,* qui dataient de 1820, ne s'étaient pas montrées encore à la salle Favart et divertirent le public presque autant qu'à l'origine, puisqu'elles se maintinrent quatre années de suite au répertoire, sans parler de la dernière reprise, qui eut lieu en 1868. Ces deux petits actes comptent d'ailleurs parmi les plus jolis qu'ait écrits Boieldieu, et le libretto même de Dupaty ne manque pas d'originalité avec son héros faisant disposer les abords de sa propriété, située sur la grande route, de façon que la diligence lui *verse* les convives dont son humeur a besoin. Les deux rôles d'hommes y étaient tenus par Bussine et

Sainte-Foy, les deux rôles de femme par Mlles Favel et Miolan.

L'*Irato*, lui aussi, obtint un succès honorable, soit 29 représentations en deux ans, et servit au début d'un baryton, Meillet, ancien élève du Conservatoire qui depuis s'était produit, non sans éclat, au Théâtre-Lyrique, alors Opéra-National. L'histoire de cet ouvrage est trop connue pour qu'il soit nécessaire de la rappeler. Disons seulement qu'il occupe en somme, dans l'ancien répertoire, une place musicale analogue à celle du *Caïd* dans le nouveau. Méhul et Ambroise Thomas, musiciens sérieux, ont eu leur jour de bonne humeur ; ils ont voulu plaisanter l'école italienne, et ils ont fait une œuvre qui tient tout à la fois de l'imitation et de la parodie. Ajoutons que l'*Irato* n'a plus été revu à Paris qu'une fois, en 1868, au Théâtre-Lyrique ; mais il y fit triste figure. Albert de Lasalle nous apprend que les acteurs le jouèrent « trop lugubrement. » Quoi qu'il en soit, la chute fut lourde, et la pièce ne s'en releva plus.

La reprise d'*Actéon* fut la dernière qui se produisit à la salle Favart ; après 29 représentations en deux ans, ce petit acte, né en 1836 de l'heureuse collaboration de Scribe et Auber, disparut définitivement : il avait servi du moins à assurer le succès personnel de Jourdan, Coulon, Mlles Révilly, Decroix et surtout de Mlle Miolan, qui tendait de plus en plus à occuper alors la première place parmi les cantatrices du théâtre. La reprise de *la Sirène*, quelques jours plus tard, ne fit qu'ajouter à la notoriété de la jeune cantatrice ; à côté de Boulo (Scopetto), Ricquier (Popoli), Jourdan (Scipion) Nathan (Bolbaya), Mlle Miolan sut faire preuve d'une virtuosité qui ne le cédait en rien à celle de la créatrice du rôle, Mlle Lavoye, et l'on ne

compris pas pour quelle cause elle ne parut qu'une fois dans cette pièce, dont le succès alors était loin d'être épuisé, puisque nous la retrouverons encore à la salle Favart.

La série des reprises était close pour l'année; celle des nouveautés comprenait encore cinq ouvrages, dont trois devaient fournir une carrière pour le moins honorable. Parmi ces trois privilégiés ne figure point *la Croix de Marie*, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Lockroy et Dennery, musique d'Aimé Maillart, représenté le 19 juillet. On ne savait trop comment baptiser l'œuvre, puisqu'on l'appela tour à tour aux répétitions *le Baiser de la Vierge* et *la Vierge de Kerno;* on ne sut jamais mieux en définir le caractère littéraire et musical; le poème semblait empreint d'un mysticisme assez sombre, qui seyait mal au cadre de l'Opéra-Comique; la musique reflétait des influences diverses qui en compromettaient l'ordonnance générale et en faisaient paraître le style « tourmenté », nous apprend un contemporain. Dans ce doute, le public s'abstint, et son indifférence ne permit pas aux représentations de dépasser le chiffre de 28.

Les Deux Jaket, d'abord appelés *Lucy*, furent plus heureux; venus au monde le 12 août, ils ne se maintinrent pas moins de trois années au répertoire; c'était plus qu'on n'en pouvait attendre de cet acte sans prétention, dont Planard avait écrit les paroles et Justin Cadaux la musique. Huit années auparavant ces deux auteurs avaient donné *les Deux Gentilshommes;* ils donnaient aujourd'hui *les Deux Jaket;* on voit qu'ils avaient l'habitude de procéder par *paire*. Quant à ce dernier titre, un peu énigmatique, disons, pour satisfaire une curiosité légitime, qu'il s'agit d'un nom propre, que *Jaket* ne désigne pas plus un

jeu qu'un habit, et qu'en somme *les Deux Jaket* se réduisaient à un seul, matelot de son état, honnête homme et fiancé timide, revenant en Hollande où, victime d'un quiproquo, il est pris pour un homonyme, marin aussi, mais autrefois amateur de beau sexe et mort depuis dans un naufrage.

Tout finissait d'ailleurs le plus moralement du monde, comme dans l'opéra-comique en trois actes, de Sauvage pour les paroles, de Reber pour la musique, intitulé *le Père Gaillard* et représenté le 7 septemble. C'est un petit drame intime où Francine, l'honnête femme, doit se justifier des soupçons que fait naître en son mari un héritage brusquement tombé dans la maison; le désappointement des parents qui convoitaient la somme et se prétendent frustrés, forme un puissant contraste avec l'émotion de Gaillard, cabaretier-poète, menant de front le commerce et les vers, ami fidèle et protecteur des amoureux, comme un autre Hans Sachs. Cet heureux mélange de situations touchantes et honnêtement gaies donnait à l'œuvre l'allure d'un véritable opéra-teur, tel qu'on l'eût compris au temps de Dalayrac et de Grétry. La partition de Reber pouvait entretenir encore cette illusion; supérieure au précédent ouvrage des mêmes auteurs, *la Nuit de Noël*, elle contenait plus d'une page expressive et bien venue; le charme de la mélodie, le souci de la facture, la délicatesse des harmonies, la sobriété des effets, la simplicité des moyens employés, voilà quelques-unes des qualités dont le compositeur ne manquait jamais de faire preuve dans sa musique de chambre ou de théâtre. Et cependant *le Père Gaillard* n'a jamais été repris! Bien chantée par Battaille, auquel succéda Bussine, et par Mlle Andréa Favel remplaçant hâti-

vement au dernier moment Mme Darcier, qui voulut renoncer alors non seulement au rôle mais au théâtre de l'Opéra-Comique, où sa réapparition n'avait pas duré une année, la pièce eut contre elle cette mauvaise chance de venir après *Si j'étais roi*, un des plus grands succès du Théâtre-Lyrique, et disparut des affiches après y avoir figuré 75 fois en trois années.

Une carrière, relativement aussi longue, ne devait pas être fournie par *les Mystères d'Udolphe*, trois actes de Scribe, Germain Delavigne et Clapisson, qui furent donnés pour la première fois le 4 novembre. Le poème, assez obscur en son intrigue, avait une couleur sombre qui s'alliait mal aux procédés clairs et limpides du musicien : bref, *les Mystères d'Udolphe* sombrèrent à la sixième soirée.

Marco Spada eut, le 21 décembre, un sort plus brillant ; c'était la rentrée à l'Opéra-Comique d'un maître qui depuis quelques années semblait se laisser attirer par l'Opéra, et 78 représentations payèrent sa bienvenue. Il appartenait à ceux qui jadis avaient montré, sous les traits de *Fra Diavolo*, le brigand italien amoureux et galant, de le présenter avec *Marco Spada* comme un bon père de famille ; Scribe et Auber firent de leur héros le modèle des vertus domestiques ; et l'on jugera de la délicatesse de ses sentiments à ce seul fait que, frappé mortellement par la balle d'un carabinier, il tombe en reniant sa fille qu'il adore, pour ne pas lui laisser un nom trop compromis ! La partition ne compte pas parmi les meilleures d'Auber, et cependant il faut constater que nulle ne reçut un plus favorable accueil entre *Haydée* et *le Premier Jour de bonheur*, soit en l'espace de vingt années. Ce qu'il y eut peut-être de plus intéressant dans cette première représentation, ce fut le début

d'une jeune cantatrice, portant un nom déjà célèbre au théâtre, pleine de talent elle-même, et devant marquer son passage à la salle Favart par quelques créations importantes, Mlle Caroline Duprez.

Cette acquisition, jointe à celle de Mlle Bélia, qui débuta le 31 décembre dans le rôle de Madelon de la pièce de ce nom, compensait dans une certaine mesure, outre la perte de Mme Darcier, partie, cette fois pour toujours, nous l'avons dit, celle de Mlle Anna Lemaire, engagée à Bruxelles, et de Mlle Petit-Brière, retournant au Théâtre-Lyrique, où elle avait fait ses premières armes sous la direction d'Adolphe Adam. De même, du côté des hommes, le regret que devait causer le départ d'Audran, engagé à Marseille, d'Hermann-Léon et de Mocker, organisant des tournées en province et à l'étranger, était atténué par l'arrivée d'un jeune baryton, élève de Ponchard, qui, aux derniers concours du Conservatoire, avait remporté, à l'unanimité, le premier prix de chant et le premier prix d'opéra-comique. Faure débuta le 20 octobre, nous l'avons dit, dans le rôle de Pygmalion, de *Galathée*, puis dans celui du tambour-major du *Caïd;* et, du premier coup, il fut aisé de comprendre qu'on se trouvait en présence d'un artiste de premier ordre. Dans un journal du temps, nous avons retrouvé ce jugement porté sur le nouveau venu : « Il possède une belle et bonne voix qu'il conduit avec art, avec goût; il est excellent musicien, bien fait de sa personne, comédien autant qu'on peut l'être à son âge et à son début. Il a donc réussi autant que possible; il a été applaudi, rappelé. Ses amis n'ont plus qu'une chose à lui souhaiter, c'est de rester ce qu'il est, c'est-à-dire modeste, et de ne pas se croire un grand homme parce qu'il a bien joué et bien chanté un rôle

d'opéra. » Celui dont on parlait ainsi devait, comme Roger, appartenir à nos deux grands théâtres de musique et y occuper la première place.

Tandis que la troupe se modifiait ainsi, la salle Favart subissait quelques changements dignes d'être rappelés. La place sur laquelle elle était bâtie s'était de tout temps appelée, en souvenir de ses premiers occupants, place des Italiens. Par décret du 13 avril, le nom de place Boieldieu fut substitué à l'ancien ; on avait un instant pensé à Nicolo ; mais quelques protestations surgirent dans la presse, et l'auteur de *Joconde* dut céder le pas, c'était justice, à l'auteur de *la Dame blanche.* Puis, le 2 décembre, les théâtres reprirent la dénomination qu'ils avaient sous le premier Empire, et l'on vit de nouveau briller en lettres d'or sur le monument : Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique. Enfin, par une attention délicate du ministère des Beaux-Arts, quatorze bustes en marbre furent commandés à divers artistes afin d'orner le foyer ; savoir : huit pour les musiciens : Monsigny, Grétry, Dalayrac, Méhul, Berton, Boieldieu, Nicolo, Herold ; six pour les auteurs dramatiques : Favart, Sedaine, Marmontel, Marsollier, Saint-Just, Etienne.

Entre temps, à la date du 16 novembre, une représentation extraordinaire avait eu lieu pour célébrer solennellement la réunion du Louvre et des Tuileries, et le Prince-Président y assista. *Le Domino noir* fut donné avec Ponchard, Duvernoy, Nathan, Mmes Blanchard, Félix, Decroix, Révilly, dans les rôles secondaires, Couderc, dans le rôle d'Horace qu'il avait créé, et Mme Ugalde dans celui qui avait servi à ses débuts. Au second acte, un pas de ballet fut dansé par Mlles Priora, Mathilde et Louise Marquet, venues de l'Opéra. Enfin, entre le deuxième et le troisième

acte, une sorte de cantate fut exécutée, dont Méry avait écrit les paroles et Adolphe Adam la musique. Dans cette scène, intitulée *la Fête des Arts, chants de l'Avenir*, figuraient quatre personnages : la *Musique*, représentée par Mme Ugalde ; la *Poésie*, par Mlle Lefebvre ; la *Sculpture*, par Mlle Wertheimber, et, sous les traits de Battaille, un Africain, venu d'Algérie pour chanter ce couplet bizarre :

Entre les cités la première,
Paris aux rayons éclatants,
Nous venons chercher ta lumière,
Eteinte chez nous par le temps.
Sur nos monts, comme l'aigle antique,
Ton aigle trouve un libre accès ;
La vapeur, sur la mer d'Afrique,
Est un pont sur le lac français !

Il faut avoir la mélodie facile pour se sentir inspiré par une telle poésie. Plus loin, d'ailleurs, l'aimable compositeur avait fait appel à ses souvenirs, et par une flatteuse attention pour l'élu du peuple, il avait eu soin de placer l'air de la reine Hortense sous ces autres vers non moins dignes de remarque :

De sa mère chérie
Il se souvient toujours,
O France, ô toi, Patrie
Des beaux-arts, des amours !
Son cœur reconnaissant :
La lyre d'une mère
Le berçait en naissant !

Après ce couplet, reçu avec transports, dit un journal de l'époque, « la toile du fond s'est relevée, soutenue par deux génies, et le Louvre réuni aux Tuileries s'est présenté aux regards, en même temps que

l'on voyait descendre deux autres génies portant une couronne impériale et que tous les artistes, qui remplissaient le devant de la scène, dans les costumes les plus variés, agitaient des palmes vers la loge du prince et entonnaient le chœur final. » Quelques jours plus tard, les gazettes enregistraient la liste curieuse des cadeaux distribués à cette occasion : MM. Emile Perrin, Méry, Ad. Adam, Battaille recevaient chacun une tabatière enrichie de diamants, Mme Ugalde une broche montée en diamants et en pierres précieuses, Mlle Wertheimber un bracelet en diamants, Mlle Lefebvre un bracelet en émeraudes.

La cantate d'Adolphe Adam était venue s'ajouter aux neuf ouvrages nouveaux donnés pendant l'année 1852, dont cinq en trois actes, deux en deux, et deux en un, soit en tout vingt-un actes, tandis que l'année précédente n'avait vu naître que quatre pièces nouvelles comprenant huit actes. Il y avait donc supériorité au point de vue de la production, mais il y eut infériorité au point de vue des recettes. 1851 avait donné 924,613 fr. 90 c., 1852 donna 894,299 fr. 47 c. C'est que le gros succès de l'année musicale, *Si j'étais Roi!* ne s'était pas produit à l'Opéra-Comique ; à cette différence de 30,000 francs on mesurait donc le tort matériel que pouvait faire à la salle Favart cette rude concurrence du Théâtre-Lyrique.

A la différence de nombreux directeurs, dont les noms importent peu, M. Perrin aimait les jeunes ; il ne craignait pas d'accueillir les débutants, et il le prouva, par exemple, en montant *le Miroir* (19 janvier 1853). Ce petit acte de Bayard et d'Avrigny offrait au musicien, M. Gastinel, prix de Rome en 1846, une suite de scènes plus favorables aux couplets qu'aux scènes dramatiques ; c'était de la magie, si l'on veut,

mais de la magie à l'eau de rose, où les sorciers n'ont rien d'effrayant, où le miroir n'est pour ainsi dire qu'un piège à alouettes, destiné à prendre les amoureux. Parmi les morceaux, plusieurs étaient agréablement tournés, quoiqu'un critique du temps y eût relevé « un orchestre trop bruyant et une facture un peu prétentieuse. » Mais quel débutant n'a jamais encouru de tels reproches! Certes M. Gastinel eût dû y être exposé moins qu'un autre! Personne, en tout cas, ne se trouva pour adresser cette critique à Adam quand il donna quinze jours plus tard sa spirituelle bouffonnerie du *Sourd ou l'auberge pleine.* Peu de pièces ont subi depuis leur origine plus de changements et même plus de déménagements. Avec ou sans musique, *le Sourd* a été entendu un peu partout; partout il s'est fait bien accueillir, parce que le point de départ en était amusant, et que sur cette donnée carnavalesque chacun, arrangeur ou interprète, pouvait laisser libre cours à sa fantaisie. Tout d'abord en trois actes, la comédie de Desforges est représentée au théâtre Montausier en 1790; le Gymnase se l'approprie en 1824 et la réduit en un acte; le Palais-Royal lui rend un second acte et la joue en 1852. Arrivent les librettistes de Leuven et Lenglé, qui reconstituent les trois actes primitifs, et la musique d'Adam, fort appropriée au sujet, est applaudie à l'Opéra-Comique le 2 février 1853. Une nouvelle odyssée commence, et l'on retrouve *le Sourd* au Théâtre-Lyrique en 1856, aux Fantaisies-Parisiennes du boulevard des Italiens en 1869, à la Gaîté, sous la direction Vizentini en 1876, jusqu'à ce qu'il revienne à son point de départ, l'Opéra-Comique, en 1885.

Deux jours après la première représentation du *Sourd* avait lieu celle des *Noces de Jeannette*. MM. Mi-

chel Carré et Jules Barbier avaient retrouvé la tradition de Jean-Jacques Rousseau, de Sedaine, et transporté à la scène, comme on l'écrivait, « une de ces idées qui sont dans la tête et le cœur de tous et qui, par conséquent, plaisent à tous. » Victor Massé avait su joindre en un heureux mélange la gaieté et la sensibilité. Enfin, Couderc et Mlle Miolan avaient, comme interprètes, atteint la perfection, et l'on s'explique que le soir de la première on ait dérogé pour eux à certain vieil usage. D'ordinaire en effet, c'est l'artiste (homme) qui a joué le principal rôle d'une pièce, auquel revient après le spectacle l'honneur d'annoncer au public le nom des auteurs. Cette fois, Jean et Jeannette se présentèrent ensemble, et ensemble ils furent acclamés. « Ils vont se marier tous les soirs une cinquantaine de fois au moins ! » écrivait Henri Blanchard, qui se croyait généreux sans doute en sa prophétie. C'est par centaines de fois qu'ils se sont mariés et qu'ils se marient encore, à Paris comme en province, au théâtre comme dans les salons, et dans leurs mains se conserve peut-être la meilleure part de la renommée de Victor Massé.

La Tonelli, représentée le 30 mars 1853, n'eut pas et ne pouvait avoir semblable fortune ; non point que le compositeur, Ambroise Thomas, n'y eût apporté quelques-unes de ses qualités ; il s'était souvenu du *Caïd*, voire même de *la Double Échelle*, et la souplesse de sa principale interprète, Mme Ugalde, lui avait permis de broder ses plus fines vocalises pour une série de morceaux dont l'un même a survécu, sauvant ainsi de l'oubli sinon l'œuvre, du moins son nom. Mais le libretto que Sauvage signa seul, bien qu'il eût un collaborateur, de Forges probablement, offrait un intérêt des plus médiocres. On y voyait

une prima-donna que sa ressemblance avec une paysanne napolitaine exposait aux plus fâcheuses méprises, et la distribution des deux rôles à la même chanteuse n'était pas pour rendre vraisemblable cette histoire de ménechmes du genre féminin. C'est ainsi qu'à treize ans de distance, Ambroise Thomas se trouva mettre à la scène l'histoire de deux artistes dont le nom est inscrit dans les fastes de la Comédie-Italienne, Carline et la Tonelli! Cette dernière eut même au XVIIIe siècle son heure de grande célébrité. Anna Tonelli était en effet l'héroïne du parti italien dans cette querelle musicale qui agita la cour et la ville, en mettant aux prises le *coin du roi* et le *coin de la reine;* c'est elle qui interprétait *la Serva Padrona*, lorsque la troupe des Bouffons vint à Paris en 1752, et par son succès même poussa dans une voie nouvelle l'opéra-comique encore à ses débuts. Voilà pourquoi, au lendemain de la représentation, le critique de *la France musicale* pouvait dire: « La glorification de la Tonelli à la salle Favart est donc avant tout une œuvre de reconnaissance. » Le malheur voulut que cette reconnaissance fût de courte durée, comme la pièce elle-même.

Un mois plus tard, le 28 avril, l'Opéra-Comique donnait une représentation extraordinaire au bénifice de l'œuvre des secours à domicile, et profitait de la circonstance pour lancer deux nouveautés : *la Lettre au bon Dieu,* deux actes de Scribe et de Courcy, musique de M. Duprez, et *l'Ombre d'Argentine*, un acte de Bayard et de Biéville, musique de Montfort. L'épreuve resta douteuse pour un ouvrage et trop certaine pour l'autre. Non que la partition du chanteur-compositeur fût mauvaise, au sens absolu du mot; elle se ressentait de l'influence italienne, et les voca-

lises dont l'excellent Duprez avait émaillé le rôle principal, confié à sa fille, ne pouvaient déplaire en un temps où l'école rossinienne était encore dans toute sa vogue. Mais le public n'était plus assez naïf pour écouter de sang-froid l'histoire d'une paysanne qui, menacée de coiffer sainte Catherine, écrit au bon Dieu afin de lui demander un mari, dépose la lettre dans le tronc des pauvres et finit par épouser le seigneur du pays, entre les mains duquel est tombée cette singulière missive. On prit la chose gaiement; or Duprez ne l'entendait pas ainsi, lui qui avait eu l'honneur de faire jouer son premier opéra à Bruxelles en 1851 sous le titre de *l'Abîme de la Maladetta*, et au Grand-Opéra de Paris, en 1852, sous celui de *Joanita*. Mécontent de voir que sa *Lettre au Bon Dieu* n'allait pas même à l'adresse du public, il envoya une note aux journaux après la quatrième représentation, pour prévenir qu'il retirait sa pièce : et l'on fit aussitôt comme il le désirait.

L'Ombre d'Argentine eut un sort moins désastreux. Cette bouffonnerie, appartenant au genre de *l'Irato* ou de *l'Eau merveilleuse*, ressemblait fort à une contrefaçon de la célèbre comédie de Montfleury, *la Femme juge et partie*. On y voyait un marquis de Pierrot, plaisamment représenté par Sainte-Foy, retrouvant sa femme qu'il croyait morte, et agréablement berné par elle. Pour exciter ses remords et le mieux torturer, la malicieuse Argentine lui apparaissait en effet sous cinq figures et costumes différents, revêtant tour à tour, « la défroque d'une vieille, l'habit noir d'un clerc de tabellion, la jupe écourtée d'une soubrette, le voile blanc d'une ombre échappée au tombeau, et enfin la robe d'une mariée. » La variété de ces travestissements, gaiement portés par

Mlle Lemercier, et l'entrain d'une musique aimable, avaient produit d'abord une impression favorable. La presse crut à un long succès : tout se borna pourtant à 27 représentations.

Jusqu'alors, depuis le commencement de l'année, chaque mois avait apporté ses primeurs : janvier, *le Miroir;* février, *le Sourd* et *les Noces de Jeannette;* mars, *la Tonelli;* avril, *la Lettre au bon Dieu* et *l'Ombre d'Argentine;* la série des reprises pouvait s'ouvrir et l'on vit se suivre en effet, le 26 mai, *l'Épreuve villageoise*, le 4 juin, *les Mousquetaires de la Reine*, le 5 juillet, *Haydée*, et le 23 juillet, *le Déserteur*. De ces ouvrages, un seul, celui de Grétry, présente ici quelque intérêt historique. Il n'avait pas été donné depuis 1828, et, pour la circonstance, Auber avait revu et corrigé l'édition ancienne. Il affectionnait particulièrement *l'Épreuve villageoise*, et, un jour qu'il assistait à une répétition, il avait constaté lui-même la pauvreté de certains accompagnements et proposé au directeur un « rentoilage; » nul ne pouvait l'exécuter avec plus de finesse et d'esprit; aussi M. Perrin s'empressa-t-il d'accepter l'aubaine. Grâce à cette version nouvelle, comme aussi à la qualité des interprètes, Bussine et Ch. Ponchard, Mlle Lefebvre et Mlle Revilly, qui pour la première fois abordait un rôle de mère, *l'Épreuve* soutint avec succès « celle » du public, et fut vite acclimatée dans cette salle Favart où jamais encore elle n'avait paru.

Les autres reprises n'offraient qu'un intérêt de distribution, car ces ouvrages ne quittaient jamais longtemps le répertoire. *Les Mousquetaires de la Reine* et *Haydée* servirent aux débuts d'un nouveau ténor, Puget, qui arrivait précédé d'une certaine réputation conquise en province, et qu'on espérait voir recueillir

la succession de Roger, toujours vacante. A côté de lui nous trouvons dans l'ouvrage d'Halévy, Mocker, l'Olivier de la première heure, Mlle Caroline Duprez, qui chantait pour la première fois la partie d'Athénaïs, et Mlle Lemercier, celle de Berthe, remplaçant ainsi l'une Mlle Lavoye, l'autre Mlle Darcier. Quant au personnage de Roland, il avait été confié à M. Carvalho au lieu et place d'Hermann-Léon, qui, peu après d'ailleurs, reprit le rôle et y retrouva son succès d'autrefois. Pour l'œuvre d'Auber, l'excellent Ricquier restait seul à son poste sous les traits de Domenico; tous les autres interprètes étaient nouveaux : Mlles Lefebvre et Bélia, M. Jourdan et M. Faure, qui ne pouvait manquer de réaliser un remarquable Malipieri. Quant au *Déserteur*, il suffit de rappeler que le rôle principal était tenu par Delaunay-Ricquier, et qu'au bout de quelques représentations le rôle de Louise, donné d'abord à Mlle Révilly, fut confié à Mlle Favel, qui brillait pour le moins autant par son opulence capillaire que par le charme de sa voix, puisque la grave *Revue et Gazette musicale* elle-même constatait qu'au dénouement, elle avait « déployé dans toute sa richesse une admirable chevelure, dont la propriété ne saurait lui être contestée. »

Entre toutes ces reprises, un fait important pour l'histoire du théâtre s'était produit ; l'Opéra-Comique avait émigré pour quelque temps, et la salle Favart fermé ses portes le 20 juin, pour cause de réparations, modifications et décoration nouvelle : interrègne musical assez court d'ailleurs, mais que faillit prolonger un accident, une explosion de gaz survenue au cours des travaux de réfection, le 30 juin. Après cinq jours de clôture, pendant lesquels on répétait sur la petite scène du Conservatoire, on joua du

26 juin au 4 juillet à la salle Ventadour, et le 5 juillet on reprenait, avec *Haydée*, possession de la salle Favart remise à neuf et embellie.

On sait que M. Perrin se plaisait à ces questions d'aménagement, et il est curieux de rappeler que sous son administration ont été restaurées les salles des trois théâtres qu'il a successivement dirigés, l'Opéra-Comique, l'Opéra et la Comédie-Française. C'était la première métamorphose que subissait la salle Favart depuis treize ans qu'elle avait été inaugurée. L'aspect général différait un peu : au lieu de la teinte bleutée qui dominait, on avait maintenant, pour les peintures, un mélange de blanc mat, rehaussé d'ornements dorés sur fond vert tendre, et pour les tentures, des rideaux de velours rouge se détachant sur le papier des loges d'un vert un peu plus foncé. Les fresques du plafond avait été nettoyées, et le rideau repeint se trouvait bordé d'un immense cadre doré, entraînant la suppression des avant-scènes du dernier étage, et donnant à la scène l'apparence d'un tableau de colossale dimension ; au sommet, un écusson aux armes impériales, supporté par deux Renommées ; à terre, une toile cirée garnissant le parquet de l'orchestre ; pour les sièges, la couleur rouge exclusivement adoptée ; enfin un peu partout rappelés les insignes du nouveau souverain, qui vint d'ailleurs avec l'impératrice consacrer solennellement, par sa présence, la nouvelle inauguration et féliciter le directeur, l'architecte, M. Charpentier, et le tapissier, M. Winter, celui-là même qui avait déjà procédé aux arrangements de 1840.

Dans cette salle remise à neuf, les deux premiers ouvrages montés n'eurent pas un heureux sort : *le Nabab* (1er septembre 1853), trois actes de Scribe

et de Saint-Georges, musique d'Halévy, et *Colette* (20 octobre), trois actes de Planard, musique de Cadaux. Si morale qu'elle fût, l'histoire de ce prince indien (le Nabab), laissant son palais de Calcutta pour devenir ouvrier en Angleterre, se guérissant par le travail des soucis de la fortune et troquant l'aventurière à laquelle il est dûment allié contre la jeune fille qu'il épouse en justes noces, toute cette série d'aventures laissa le public indifférent; il y retrouva, mais sans plaisir, un écho de ces pièces à héros britanniques, fort en honneur à la fin du siècle dernier et au commencement de celui-ci : *l'Anglais* de Patrat, *les Deux Anglais* de Merville, et tant d'autres dont la fortune a été moins brillante. Un incident puéril contribua à détourner son attention de l'intrigue imaginée par les librettistes. Au milieu d'une des scènes les plus importantes, le chapeau de Couderc, malencontreusement tombé d'un guéridon, décrivit sur la scène une série de zig-zags capricieux dont s'amusèrent fort les spectateurs (il n'en faut pas plus quand on s'ennuie) jusqu'au moment où il disparut ou faillit disparaître dans le trou du souffleur. Bref, si honorable que fût la musique, si remarquable que fût l'interprétation, confiée à des artistes comme Couderc, Mocker, Ponchard et Bussine, Mlle Favel, enfin Mlle Félix Miolan, qui depuis quelques semaines s'était mariée et s'appelait désormais Mme Miolan-Carvalho, *le Nabab* courait à sa perte. Vainement la presse intéressée publiait des entrefilets où l'on apprenait que la « foule continuait à être attirée et charmée, » et que « la salle Favart était devenue trop étroite pour le monde qui s'y pressait » : au bout de 38 représentations, *le Nabab* tomba pour ne plus se relever.

Il en fut de même, et pis encore, pour *Colette*, qui n'était point fille d'auteurs si réputés, et dut, en conséquence, se contenter de 13 représentations. Cadaux n'avait point retrouvé la veine des *Deux Gentilshommes* et des *Deux Jaket*, de Planard, celle de *Marie* et du *Pré aux Clercs*. En cherchant bien, on pourrait dénicher l'idée première du livret dans l'ouvrage bien connu d'Alfred de Vigny, *Servitude et Grandeur militaires*. Il y a là, en effet, certain épisode intitulé *Histoire de l'adjudant*, où l'on reconnaît Colette sous le nom de Pierrette, Pierrot sous celui de Mathurin, la reine Marie-Antoinette à la place de la marquise, et ce même Michel Sedaine, le tailleur de pierres « qui taille en même temps des pièces, du papier et des plumes », héros d'opéra-comique ressuscité récemment à la Gaîté dans *le Dragon de la Reine*. « L'auteur et le compositeur, écrivait un critique, semblaient s'être dit : Payons un large tribut aux idées connues, et nous réussirons. » Ils échouèrent, et le librettiste, qui n'avait pu assister aux répétitions, survécut peu à cet échec : de Planard mourut, en effet, le 13 novembre, moins d'un mois après la première.

Cependant l'année musicale 1853 finit avec un succès, sinon très grand, du moins plus qu'honorable, *les Papillotes de M. Benoist* (28 décembre). Sous ce titre bizarre, MM. Jules Barbier et Michel Carré avaient mis en scène les suites romanesques d'une déclaration d'amour adressée par écrit à une ingrate qui s'en était fait prosaïquement des papillotes. Ce petit acte servait de cadre à une action dramatique peu compliquée, mais fournissant au compositeur quelques situations où la sensibilité, la tendresse, la grâce se mélangeaient heureusement : on y retrouvait comme un souvenir de *Rodolphe* et du *Bonhomme*

Jadis. De même, la partition gardait une saveur archaïque, marque distinctive de Reber, ce compositeur fin, délicat, savant sous l'apparence voulue de la simplicité, ennemi du bruit dans la musique, comme il le fut de toute réclame dans sa carrière. Curieux rapprochement : le même sujet, ou du moins un sujet très analogue devait être traité l'hiver suivant par un musicien d'un tout autre tempérament, M. Ernest Reyer. Ici, comme là, on voyait l'amour jeune triompher de l'amour plus âgé. Or, *Maître Wolfram* est revenu quelque vingt ans plus tard à la salle Favart. Pourquoi n'en est-il pas de même des *Papillotes de M. Benoist*, qui ont obtenu en somme 60 représentations réparties en quatre années? Peut-être parce qu'on n'a pas trouvé de vrais successeurs à Mme Carvalho, à Couderc et à Sainte-Foy surtout, comédien à qui tous les genres sont accessibles, écrivait un critique, car dans ce rôle « il se tient sur la limite du sentiment et du ridicule avec infiniment de tact; aussi s'y fait-il aimer, autant qu'il s'y fait applaudir. »

La troupe de l'Opéra-Comique était d'ailleurs, à cette époque, admirablement composée. Sans doute elle avait subi en 1853 quelques pertes; Meillet et sa femme, Mlle Meyer, engagés au Théâtre-Lyrique; Boulo, engagé à l'Opéra; de même Coulon, qui avait été prêté quelque temps par M. Perrin à M. Seveste, et faisait ainsi double service à l'Opéra-National et à la salle Favart; Mme Ugalde, qui, par un caprice inexplicable, quitta le 19 juin la salle Favart, pour aller jouer *les Trois Sultanes* aux Variétés, mais qui revint d'ailleurs l'année suivante au bercail, et fit dans *Galathée*, le 23 décembre 1854, une rentrée triomphale; Mlle Wertheimber enfin qui, par la na-

ture de son talent, semblait plus propre à interpréter en musique le drame que la comédie.

En revanche on avait conquis, nous l'avons dit, un ténor, Puget, et une dugazon, Mlle Zoé Belliat (dont le nom s'orthographia peu après Bélia). De plus, on pourrait signaler l'utile rentrée de serviteurs fort appréciés, Mlle Lemercier, le 2 février, dans Pétronille du *Sourd*, et Mocker dans *la Tonelli*, Battaille et Mlle Caroline Duprez, le 18 août, dans *Marco Spada*, Hermann-Léon, le 16 octobre, dans Roland des *Mousquetaires de la Reine*; sans parler de Mme Charton-Demeur, qui, de passage à Paris, vint donner quelques représentations, reparut dans le rôle d'Angèle du *Domino noir* le 1er août, puis dans celui de Virginie du *Caïd*, et ne tarda pas à reprendre sa course à travers le monde, car, en dépit de son nom, Mme Charton-Demeur ne demeurait jamais nulle part.

En somme, la troupe était au grand complet, belle et nombreuse, le jour où Meyerbeer livra sa première bataille à l'Opéra-Comique, le 16 février 1854, date célèbre dans les fastes de la salle Favart.

CHAPITRE IX

MEYERBEER A L'OPÉRA-COMIQUE

L'Etoile du Nord.

1854-1856.

Ce n'est pas sans raison que nous groupons sous ce titre, *Meyerbeer à l'Opéra-Comique*, les trois années dont nous relatons l'histoire. Une œuvre capitale s'impose en effet et demeure le point lumineux de cette époque : *l'Etoile du Nord,* représentée le 16 février. Remarquons en outre qu'une même physionomie paraît commune à ces trois années, comme aux trois précédentes, d'ailleurs, et permettrait presque d'ajouter en sous-titre : *ou la réussite des petits ouvrages.* Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter les yeux sur le tableau suivant :

Ouvrages nouveaux en :	1854	1855	1856	Total :
1 acte. . . .	3	5	3	11
2 actes. . . .	0	2	1	3
3 actes. . . .	2	2	2	6
	5	9	6	

Or, de ces *onze* pièces en un acte, quatre se sont maintenues assez longtemps au répertoire, savoir : *les Trovatelles*, *les Sabots de la Marquise*, *le Chien du jardinier* et *Maître Pathelin*. Les pièces en deux actes ont, au contraire, échoué toutes les trois. Pour les *six* pièces en trois actes, une seule a réussi, celle de Meyerbeer.

En réalité tout est éclipsé par elle, et l'importance de ce fait caractéristique justifie l'étude que nous lui consacrons au début du présent chapitre : car ce n'est plus une simple victoire, c'est un pas décisif dans la voie nouvelle où s'engage le vieux genre de l'opéra-comique. Quant aux reprises, elles deviennent moins fréquentes ; pendant la période qui nous occupe on ne remettra guère à la scène que des ouvrages en quelque sorte appartenant au répertoire courant, *le Pré aux Clercs*, *les Diamants de la Couronne*, *les Mousquetaires de la Reine* : deux seulement n'avaient pas été joués depuis dix ans, *Jean de Paris* et *Zampa;* tous avaient déjà figuré sur l'affiche de la seconde salle Favart.

Si l'on voulait écrire une monographie complète de *l'Etoile du Nord*, il faudrait remonter au 7 décembre 1844. Ce jour-là on inaugurait à Berlin le nouveau Théâtre Royal, construit pour remplacer l'ancien qu'un incendie avait détruit, comme celui même dont nous racontons ici l'histoire. A cette occasion, Meyerbeer avait composé un opéra en trois actes intitulé *le Camp de Silésie;* puisse une œuvre semblable venir au monde à l'heure, hélas! indéfiniment retardée, où la *troisième* salle Favart renaîtra de ses cendres ! Le succès fut tel qu'on joua bientôt l'ouvrage à Vienne sous le titre de *Vielka*, et qu'il fut question de le monter à Paris. Nous avons raconté

comment, en 1845, la commission des auteurs avait protesté, déniant à l'Opéra-Comique le droit de représenter les *traductions*. Scribe et Meyerbeer n'étaient pas gens à s'embarrasser pour si peu ; ils devaient trouver le moyen de tourner la difficulté. Scribe écrivit sur la musique, ou à peu près, un poème *nouveau*, et Meyerbeer refit un nombre de morceaux assez grand pour donner à l'ensemble le caractère de la *nouveauté :* ainsi les apparences étaient sauvées.

Mais ce tour de passe-passe agitait encore l'opinion en 1853 comme en 1845, et c'est sans doute pour répondre à ces controverses de presse que *la Revue et Gazette musicale* publiait les lignes suivantes : « L'ouvrage dont il est question n'est nullement *le Camp de Silésie* : c'est une œuvre complètement neuve, poème et musique. Seulement, dans le premier tableau du second acte, on a intercalé quelques morceaux *inédits* du *Camp de Silésie.* Mais le premier et le troisième actes, ainsi que le deuxième tableau du second acte, ne contiennent que de la musique entièrement nouvelle. » Et c'est le journal de Brandus, éditeur de Meyerbeer, qui avait parlé ainsi ! Certes, le livret n'avait de *vieux* que son intrigue, s'il est vrai que Scribe l'ait empruntée à une certaine *Henriette* de Mlle Raucourt, jouée à la Comédie-Française, le 1er mars 1782 ; n'avait-il pas déjà pris le sujet de *la Favorite* dans *le Comte de Comminges*, dont l'auteur était contemporain de Mlle Raucourt ! mais pour Meyerbeer, point de doute possible. *L'Etoile du Nord* renfermait un certain nombre de morceaux du *Camp de Silésie*, par exemple, au premier acte, la ronde bohémienne « Il sonne et résonne » ; au second acte, l'introduction et la plus grande partie du

célèbre finale ; au troisième acte, enfin, le trio de la voix et des flûtes. A défaut de ces indications précises un fait suffirait seul à démontrer la situation délicate dans laquelle se trouvait l'éditeur et l'inanité de ses appréciations : c'est que le jour où se leva *l'Etoile du Nord*, on n'entendit plus parler du *Camp de Silésie*, la partition complète n'en fut même jamais gravée, et en dehors du théâtre de la Cour qui possède le manuscrit ayant servi aux représentations, on n'en connaît qu'une seule et unique copie appartenant à M. Spoelberg de Lovenjoul, l'érudit bibliographe belge.

Quant à *l'Etoile du Nord*, qui, détail amusant, avait failli s'appeler *l'Etoile polaire* et avait même été annoncée un instant sous ce titre plus froid que brillant, elle obtint un succès immédiat, complet et retentissant. Tous les interprètes étaient de premier ordre, et les plus petits rôles avaient trouvé en de grands artistes des interprètes remarquables et dévoués ; il suffit de rappeler Battaille, Mocker, Jourdan, Hermann-Léon, Mlles Caroline Duprez, Lefebvre, Lemercier et Decroix ; l'orchestre et les chœurs avaient remarquablement fonctionné sous la direction énergique de Tilmant ; enfin, la mise en scène et la décoration faisaient vraiment honneur à l'intelligence artistique du directeur. Aussi, l'empressement du public fut-il extraordinaire. Une indisposition de Mlle Duprez mit huit jours d'intervalle entre la deuxième et la troisième représentation ; mais depuis ce moment jusqu'au 28 juillet, où la pièce atteignit sa soixante-quatrième représentation, *l'Etoile du Nord* fut jouée régulièrement trois fois par semaine, et même *quatre* par exception. Le 16 octobre, après une interruption causée par le congé annuel de Bat-

taille, une seconde série recommença, non moins brillante que l'autre, de sorte que la *centième* fut atteinte le 14 février 1855, un an moins deux jours après la première. Les vingt-cinq premières représentations avaient produit 155,000 francs, soit une moyenne de 6,200 francs par soirée ; sur cette somme, les auteurs avaient perçu 21,700 francs et les pauvres 14,090 fr. 90 c. Dans la première année et la suivante, c'est à peine si les interprètes de la création se firent remplacer ; ils tenaient à leurs rôles, et, si quelque indisposition les forçait à y renoncer quelques jours, ils se hâtaient de les reprendre. Ainsi entrevit-on, dans le rôle de Catherine, après Mlle C. Duprez, Mme Ugalde ; dans celui de Prascovia, après Mlle Lefebvre, Mlles Rey et Boulard ; dans celui d'une des deux vivandières, après Mlle Lemercier, Mlle Revilly ; dans celui de Pierre le Grand, après Battaille, Faure, qui s'y montra de tous points remarquable ; dans celui de Danilowitz, après Mocker, Ponchard ; dans celui de Gritzenko, après Hermann-Léon, Nathan et Carvalho.

De Paris, l'ouvrage ne tarda pas à prendre son essor en Europe. Les premières villes qui le montèrent furent, à l'étranger : Stuttgart (28 novembre) avec Mme Marlow dans le principal rôle ; Copenhague et Bruxelles, avec Barrielle et Mlle Anna Lemaire ; en province, Toulouse avec Balanqué et Mme Hébert-Massy ; Lyon, avec Belval et Mme Barbot ; Marseille, avec Melchissédec et Mme Laborde. Dès la première année théâtrale, 1854-55, on signalait *l'Etoile du Nord* un peu partout : à Lyon, Strasbourg, Lille, Nantes, Metz, Rennes, Grenoble, Marseille, Bordeaux, Nîmes, Nancy, Valenciennes, Limoges, Avignon, Amsterdam, Utrecht, Gand, Londres, Dresde, Bruxelles,

La Nouvelle-Orléans, Cologne, Darmstadt, Munich, Hambourg, Cassel, Leipzig, Brunswick, Hanovre, Brême, Wiesbaden, Erfurt, Mayence, Vienne, plus de trente-cinq villes, et partout le public s'y portait en foule et témoignait d'un indéniable engouement. De bonne heure aussi la popularité s'en était emparée. Moins d'un mois après la première représentation on signalait déjà *l'Etoile du Nord* comme enseigne à un hôtel meublé situé sur l'un des quais de Paris, et à un grand magasin de nouveautés du Faubourg-Montmartre. Il lui fallait aussi la consécration d'une parodie, et elle l'eut, en effet, le 31 mars, aux Délassements-Comiques, avec une plaisante bouffonnerie ainsi dénommée : *les Toiles du Nord*, par MM. Guénée, A. Monnier et A. Flan, musique de Meyerbeer, Auber, Donizetti, etc., mise en désordre (*sic*), par M. Kriesel. La pièce, où le noble czar était devenu un vulgaire industriel débitant les produits de sa manufacture, était précédée d'un prologue bon à rappeler, car il témoigne du respect des auteurs et combien ils s'inclinaient devant le génie du musicien, s'excusant :

Pauvres pygmées
De menacer le trône du géant.

O Meyerbeer, ajoutaient-ils,

En contemplant ton étoile argentée,
Pour composer ce chef-d'œuvre immortel,
Tout Paris croit que, nouveau Prométhée,
Ta main osa ravir le feu du ciel.

Somme toute, ils n'en voulaient qu'au poème :

... Est-ce donc un grand crime
D'en rire un peu ? car tel est notre but.
C'est le serpent qui veut mordre la lime,
C'est l'écolier corrigeant l'Institut.

Et finement ils terminaient ainsi :

Enfin, messieurs, malgré toute manœuvre,
Rappelez-vous, qu'en aiguisant ses traits,
La parodie est fille du chef-d'œuvre :
Faites-en donc la fille du succès!

Ils avaient raison, ces spirituels auteurs, de prononcer le mot de chef-d'œuvre et de s'incliner devant le génie. Certes, il est de mode aujourd'hui de décrier dans certains cercles musicaux, un peu en France et beaucoup en Allemagne, celui dont le nom était synoyme de succès, l'auteur de tant d'ouvrages restés debout malgré les caprices de la mode, l'innovation des théories et le dédain du passé. Déjà même autrefois cette opposition trouvait des avocats, et l'on ne saurait oublier l'étrange oraison funèbre prononcée par Beulé en 1865, sous la coupole de l'Institut : « Il n'a eu ni la majesté antique de Gluck, ni la grâce divine de Mozart, ni l'éclat éminent de Rossini, ni même le parfum étrange de Weber. » A défaut de tant de mérites, si tant est qu'il n'eût aucun de ceux-là, Meyerbeer possédait du moins cette étincelle sacrée qui tire la vie du néant. Il se peut que sa force fût faite de volonté ; mais par le sens raisonné de sa critique, jointe à l'excellence de ses dons naturels, par ce mélange incomparable d'inspiration spontanée et de lente réflexion, il arrivait à l'intensité de l'effet, et savait créer, lorsque tant d'autres imitent. Que de formules on lui reproche maintenant, dont la faute retombe sur ses plagiaires! Que de merveilles en son œuvre qui nous paraissent toutes simples, parce qu'elles sont tombées depuis dans le domaine universel! Sévère et dur pour lui-même, indulgent pour les autres, il songeait encore à s'instruire, lui qui

savait tout ce que l'on peut apprendre. Par exemple, il assistait à la première représentation des *Porcherons*, et comme Grisar venait le remercier de l'honneur qu'il lui faisait en daignant écouter son œuvre : « Monsieur, répondit Meyerbeer, je viens prendre des leçons d'opéra-comique! » Le mot est piquant; l'auteur de *l'Etoile du Nord*, à laquelle il travaillait alors, était assez fin diplomate pour le dire sans y croire; il était aussi assez bon connaisseur pour y croire en le disant. De fait, il avait profité de l'enseignement et réduit, pour ce cadre nouveau, la dimension ordinaire de ses toiles. Mais si humble qu'il eût tâché de se faire, il était demeuré grand. Aussi ne pouvons-nous, sans quelque émotion, feuilleter les premières épreuves de cette partition d'orchestre que le hasard a fait tomber en notre possession. Toutes ces pages sont là, revues et corrigées par cette main qui trahit en son écriture la vivacité de la pensée et l'énergie de la décision. En traçant ces lignes, Meyerbeer ne se doutait pas qu'il allait, plus que personne, modifier le caractère de ce théâtre où il donnait sa pièce ; il apportait la force et la puissance sur une scène où l'on s'était presque toujours contenté jusque-là de grâce et d'esprit; il élargissait ce cadre un peu étroit; il poussait l'opéra-comique dans la voie de l'opéra : le temps lui a donné raison.

Après *l'Etoile du Nord*, il était à craindre que le premier ouvrage en trois actes, coulé dans le vieux moule, ne parût bien petit. Victor Massé risqua la partie et en 20 représentations la perdit. *La Fiancée du Diable*, jouée le 5 juin, avait pour auteurs Scribe et Romand, qui s'étaient inspirés pour leur livret d'une légende ayant cours au pays d'Avignon et déjà mise en vers par Jasmin sous le titre de *Francounetta*.

Ce diable n'était autre qu'un marquis, joyeux farceur auquel l'amour suggérait la pensée assez... infernale de pénétrer, déguisé comme un démon, dans la chambre nuptiale de deux jeunes époux; mais il avait compté sans une amie qui découvrait la fraude, et l'arrêtait au milieu de sa folle équipée par la menace d'un coup de pistolet. Pour expier son badinage, il épousait finalement celle qui avait failli le faire passer de vie à trépas et qui se trouvait ainsi mystifier son mystificateur. L'histoire supposait chez les personnages une forte dose de naïveté ; le public se montrait trop sceptique pour l'accepter sans discussion et Victor Massé, dont c'était le premier grand ouvrage, n'avait pas rencontré la veine mélodique de ses charmants levers de rideau.

Une revanche fut prise le 28 juin avec un acte de Michel Carré et feu Lorrin, *les Trovatelles*. Sous ce ce nom, l'on désigne à Naples les orphelines ou enfants trouvées qui sont élevées dans un couvent jusqu'au moment de leur mariage. A certain jour fixé, les pauvres recluses sortent de leur retraite et les garçons des environs accourent pour choisir parmi elles celles dont ils feront leurs femmes ; c'est un peu ce que l'on retrouve dans *Martha*, et dans une pièce du siècle dernier appelée *le Marché aux filles*. Remarquons d'ailleurs que dans l'antiquité, les mariages ne se faisaient pas autrement chez les Assyriens. *Les Trovatelles*, qui d'abord avaient pour titre *l'Anier*, puis *l'Anier amoureux*, parce que telle était la condition de celui qui s'éprenait de la trovatelle, servirent de début à un jeune compositeur élève de Leborne et lauréat de l'Institut, M. Duprato. Début heureux, il faut le dire, puisque, jouée pendant huit années, la pièce obtint 107 représentations.

Il nous faut glisser rapidement sur *l'Opéra au Camp* (18 août), primitivement intitulé *l'Opéra à Fontenoy*, un acte de Paul Foucher, qui mettait en scène le maréchal de Saxe et Mme Favart, une troupe de soldats et une troupe de comédiens. Le maréchal de Saxe s'appelait Duvernoy, et Mme Favart, Mlle Andréa Favel. Leur talent ne suffit pas à plaider avec succès la cause du compositeur, Varney, qui vivait toujours sur la réputation de son *Chant des Girondins*, et la treizième représentation fut la dernière.

Un mois plus tard, le 16 septembre 1854, avait lieu une des reprises les plus importantes de cette période, importante et par la valeur de l'œuvre et par la qualité des interprètes. Croirait-on que *le Pré aux Clercs*, cette pièce classique, n'avait pas reparu sur l'affiche depuis 1849? Il faut ajouter qu'une telle interruption rentrait assez dans le système de M. Perrin : produire de l'effet et par conséquent amener la recette, même avec un vieil ouvrage. Volontiers il le laissait, pour ainsi dire, reposer quelque temps, semblait l'oublier, puis tout à coup le rappelait à la vie et au succès par une distribution brillante et une mise en scène soignée. Ainsi fit-il pour *le Pré aux Clercs*, où furent applaudis Mme Miolan-Carvalho (Isabelle), Mme Colson, venue du Théâtre-Lyrique et débutant à la salle Favart dans le rôle de la Reine, Mlle Lefebvre (Nicette), MM. Puget (Mergy), Couderc, (Comminges), Sainte-Foy, (Cantarelli), Bussine (Girot). L'événement répondit aux calculs du directeur ; cette reprise fournit 46 représentations en 1854, et 44 l'année suivante. C'est, par parenthèse, à la suite de la représentation gratuite donnée, en cette année 1855, à l'occasion de la prise de Sébastopol,

que fut modifié certain détail de mise en scène relatif à l'œuvre d'Herold. Jusqu'alors, les acteurs chargés du rôle de Mergy tiraient de leur poche le message qu'ils apportaient à Marguerite de Valois de la part de son mari le roi de Navarre. Ce soir-là, un soldat placé à l'orchestre fit à haute voix une réflexion assez juste : « Oh ! ce gaillard-là prend dans sa culotte la lettre à la Reine ! » Le mot franchit la rampe, et depuis lors Mergy dut placer le message dans sa ceinture. Fermons notre parenthèse pour constater que depuis la reprise de 1854, *le Pré aux Clercs* s'est maintenu fermement au répertoire et, sur un espace de plus de trente ans, on ne signale à son passif qu'une éclipse de deux années, en 1863 et en 1864.

Une telle reprise laissait dans l'ombre toutes les autres, et c'est pour mémoire seulement que nous citons en cette même année : le 24 avril, *le Songe d'une Nuit d'été* avec Mlles Lefebvre (Elisabeth), Bélia, MM. Couderc, Jourdan et Faure, excellent sous les traits de Falstaff ; le 17 juillet, *Gilles ravisseur*, avec Mlle Lemercier (Isabelle), Mme Blanchard, MM. Hermann-Léon (Crispin), Ponchard (Léandre), Sainte-Foy (Valentin), Duvernoy et Lemaire ; le 11 août, *les Porcherons*, avec Mlle Lefebvre (Mme de Bryane) Mme Félix, Mlle Decroix, MM. Mocker (Danceny), Hermann-Léon, Sainte-Foy, Bussine, Lemaire ; le 25 août, *les Mousquetaires de la Reine* avec une distribution toute nouvelle puisque Hermann-Léon restait seul de la création, soit avec MM. Puget (Olivier), Delaunay-Ricquier, Mlle Boulard (Athénaïs), Mlle Larcéna (Berthe) ; enfin, le 26 août, *Marco Spada* avec Mlle Duprez (Angela), Mlle Favel, MM. Jourdan, Couderc, Bussine, Carvalho et Faure ; ce dernier

remplissait, pour la première fois, le rôle du baron de Torrida, créé par Battaille.

A toutes ces reprises devait succéder, avant que l'année musicale eût pris fin, une nouveauté, et cette nouveauté fut un succès. Une fois de plus, Michel Carré et Jules Barbier avaient été bien inspirés en traçant ce petit tableau du dix-huitième siècle, où certaine marquise jouait la paysanne pour mieux ensorceler son amoureux ; avec *les Sabots de la Marquise* ils avaient retrouvé l'heureux filon des *Noces de Jeannette*, et le compositeur, Ernest Boulanger, donnait un pendant à son premier succès, *le Diable à l'école*. Cet acte fut joué le 29 septembre 1854, se maintint au répertoire pendant dix années consécutives, et fut repris en 1867. Il n'obtint pas en tout moins de 110 représentations, et de nos jours, il est plus d'une ville en province où résonne encore l'aimable rondeau que disait si finement Mlle Lemercier :

> Aimons qui nous aime !
> C'est le bon système
> A suivre ici-bas ;
> Si Nicolas m'aime,
> Va pour Nicolas !

Dans cette petite pièce, le rôle de la marquise était tenu par Mlle Boulard, qui avait obtenu en 1853 les premiers prix de chant et d'opéra-comique au Conservatoire. Elle avait dû d'abord débuter dans une reprise projetée et abandonnée de *Mina* et avait paru finalement le 6 janvier à l'Opéra-Comique dans *les Noces de Jeannette*. D'autres débutants justifient une simple mention : le 26 mars, dans Jenny de *la Dame Blanche*, Mlle Larcéna, qui avait passé sans

éclat par le Théâtre-Lyrique et les Variétés; le 19 avril, dans Anna de *la Dame Blanche*, Mlle Amélie Rey, qui venait du Conservatoire; le 22 août, dans Malipieri d'*Haydée*, un baryton nommé Marchot qui suppléa Faure à l'improviste; enfin le 16 septembre Mme Colson, citée plus haut à propos de la reprise du *Pré aux Clercs*. D'autres artistes se retiraient; tels MM. Carvalho et Hermann-Léon. Quant à Mlle Wertheimber dont nous avons déjà annoncé le départ, elle passait de l'Opéra-Comique à l'Opéra dans des conditions assez singulières. Engagée pour trois ans par M. Perrin, à raison de 25,000 francs pour les deux premières années et de 30,000 pour la troisième, elle avait rendu des services inférieurs à ses appointements, et constituait par conséquent une charge pour le théâtre. Or, en la prenant, l'Opéra ne lui donnait que 12,000 francs, et M. Perrin dut payer la différence entre ces deux traitements, jusqu'à l'époque où expirait le contrat, c'est-à-dire en mai 1855. Voilà ce qu'il en coûtait au directeur pour se débarrasser d'une cantatrice, et rompre un marché trop onéreux.

Cependant à la salle Favart un événement s'était produit, qui pouvait influer sur ses destinées et changer en bien ou en mal le cours de sa fortune. Le directeur du Théâtre-Lyrique, M. Jules Seveste, était mort subitement, et la nécessité de ne pas laisser péricliter son entreprise à l'heure où elle commençait à prospérer, avait fait naître l'idée de recourir aux talents de M. Emile Perrin. Par décision du 16 juillet, il arriva donc que les privilèges des deux théâtres, quoique demeurant distincts, furent réunis entre les mêmes mains. C'était la réalisation d'un rêve assurément cher au directeur privilégié, puisque plus tard, lorsqu'il administra l'Opéra, puis la

Comédie-Française, il eut l'idée d'adjoindre à l'Opéra l'Opéra-Comique, à la Comédie l'Odéon, se plaisant ainsi à la concentration des pouvoirs et à l'unité de la direction. Mais en 1854, l'opinion s'émut de cette combinaison, et la presse en général la désapprouva. On voyait dans le Théâtre-Lyrique une sorte d'« éperon mis au flanc de l'Opéra-Comique, » autrement dit une cause d'émulation. On craignait que cette rivalité, profitable à l'art, ne disparût, et d'aucuns soupçonnaient déjà M. Perrin de ne vouloir diriger cette entreprise que pour n'avoir pas à souffrir de dommage s'il la laissait diriger par un autre. On disait même que « cette double administration risquait d'armer, d'une dangereuse omnipotence, les prédilections et les sympathies de celui à qui elle était confiée, et que la disgrâce encourue fermerait ainsi toutes les portes à la fois. » Devant cette opposition, jointe aux exigences très exagérées de la Société des Auteurs, M. Perrin donna sa démission; puis, sur des instances venues de haut, il la reprit et consacra dès lors autant de zèle et d'activité au second théâtre qu'au premier. Il avait constitué une troupe solide, en tête de laquelle marchait une nouvelle recrue, qui devait un jour servir sous ses ordres à la salle Favart, Mme Marie Cabel; il avait choisi un certain nombre d'ouvrages, et trouvé ceux qui devaient produire de fortes recettes: parmi les nouveaux, *Jaguarita l'Indienne*, parmi les anciens *la Sirène*, la *seule* pièce d'Auber qui ait jamais été jouée au Théâtre-Lyrique; en un mot, du jour de l'ouverture (30 septembre 1854), à celui de la clôture (30 juin 1855), — car, en dépit de l'Exposition universelle, on s'avisa de fermer l'été, — son ardeur ne se ralentit pas; malheureusement, si intéressante que

fût sa tentative, il renonça bientôt à la poursuivre. A la rentrée, le sceptre directorial était passé, par un décret en date du 29 septembre 1855, aux mains de M. Pellegrin, prédécesseur immédiat de M. Carvalho ; l'expérience n'avait donc pas assez duré pour être concluante.

Se consacrant désormais à l'unique salle Favart, M. Perrin n'eut guère à recueillir, en 1855, que la récolte semée par lui en 1854. C'était l'année de la première Exposition universelle; les étrangers vinrent en nombre, et ses deux grands succès de l'année précédente, *l'Etoile du Nord* et la reprise du *Pré aux Clercs*, fournissaient aux spectacles un élément assuré. Autour de ces deux chefs-d'œuvre devaient rayonner un certain nombre de pièces, dont la première surtout avait une réelle valeur et méritait son franc succès, *le Chien du Jardinier*, paroles de MM. Lockroy et Cormon, musique de Grisar, représenté le 16 janvier 1855. C'est d'Espagne que vient, dit-on, cette vieille légende du chien qui ne mange pas sa pâtée, mais ne veut pas que les autres y touchent. En somme, la morale de cette histoire convient à tous pays, et transportée dans le domaine des sentiments, appliquée à la coquetterie féminine, elle pouvait fournir les éléments d'une action piquante, alerte et vraie. C'est ainsi que l'entendirent les auteurs de ce petit acte lorsqu'ils tracèrent le portrait de leur jolie paysanne qui hésite à choisir un prétendu et qui le veut quand une rivale l'a choisi. Le dialogue était amusant, la musique spirituelle et l'interprétation remarquable avec Mlles Lefebvre et Lemercier, MM. Faure et Ponchard ; aussi l'œuvre fut-elle accueillie chaleureusement. Elle se maintint sur l'affiche jusqu'en 1869, époque où elle atteignit sa 98e représentation.

Depuis on ne l'a plus revue, si ce n'est au Château-d'Eau; autant dire qu'elle n'a pas été reprise. Elle mériterait cependant de l'être.

Le 13 février on donnait un acte encore, mais moins bien accueilli que le précédent, puisqu'il ne compta que 38 représentations. Il avait pour auteurs d'une part Jules Barbier et Michel Carré, de l'autre Victor Massé; seulement, *Miss Fauvette* ne valait pas *les Noces de Jeannette*. On y voyait un Anglais, inimitable d'ailleurs en la personne de Sainte-Foy, cherchant à faire taire une jeune voisine qui gazouillait tout le jour comme un oiseau, et usant de mille subterfuges, violence, douceur, argent, pour éteindre l'ardeur de son gosier : ce qui peut passer pour une version dramatique de la fable bien connue, *le Savetier et le Financier*. A cette pièce se rattache un simple détail, prouvant que Mlle Lefebvre était alors le véritable terre-neuve de la salle Favart. Princesse ou paysanne, elle abordait tous les rôles avec une abnégation que pouvaient seuls égaler son intelligence et son talent. En 1851, *le Songe d'une Nuit d'été* avait été écrit pour Mme Ugalde; au dernier moment une indisposition survint; Mlle Lefebvre prit le rôle d'Elisabeth et le garda. De même, en 1855, *Miss Fauvette* avait été écrite pour Mme Miolan-Carvalho; sur ces entrefaites, il fut question de son départ de l'Opéra-Comique et de son engagement à l'Opéra, lequel n'eut pas lieu d'ailleurs; Mlle Lefebvre se dévoua et fut payée de sa peine par des bravos unanimes.

Par une série de malchances, le reste de l'année 1855 ne devait plus amener que des chutes, tout au plus des demi-succès; qu'on en juge par le chiffre des représentations : 12 pour *Yvonne;* 19 pour *la Cour*

de Célimène ; 39 pour *Jenny Bell* (malgré la signature d'Auber); 2 pour *Jacqueline;* 4 pour *l'Anneau d'Argent;* 17 pour *Deucalion et Pyrrha;* 16 pour *le Houzard de Berchiny;* 38 enfin pour *les Saisons.*

Il ne faut pas être grand clerc pour deviner qu'avec un nom comme *Yvonne*, l'action se passait en Bretagne. Quatre ans plus tard, dans cette salle Favart, le même titre reparaissait au service d'un « drame lyrique », ce qui tendrait à prouver que la pénurie des noms est grande sur cette terre armoricaine. On y trouvait un personnage appelé Janic, tout comme dans la pièce de M. Richepin, *le Flibustier*, homme dans la première, femme dans la seconde, ce qui témoigne par conséquent d'un certain désordre dans les habitudes onomoplastiques des auteurs. Enfin et surtout on y voyait deux paysans naïfs dont l'amour était exploité par un vieux berger qui se faisait passer pour sorcier : cette invention n'avait pas dû coûter beaucoup d'efforts aux librettistes, de Leuven et Deforges. Une musique princière ne sauva pas la pièce, représentée le 16 mars. M. le prince de la Moskowa, nous l'avons vu, avait réussi avec son premier ouvrage, *le Cent-Suisse;* avec le second, *Yvonne*, il échoua.

La Cour de Célimène, donnée le 11 avril, se heurta de même, non pas à la résistance, mais à l'indifférence du public. Le librettiste Rosier avait pris texte de la coquetterie de Célimène pour grouper autour d'elle toute une armée de soupirants et les mettre aux prises pour les yeux de la belle. On y comptait quatre vieillards, quatre jeunes gens et quatre adolescents (*sic*) représentés par des femmes, M[lles] Révilly, Decroix, Talmon, Bélia. Aussi la pièce s'appelait-elle primitivement *les Douze*. Elle aurait dû, en ce cas,

s'appeler plutôt *les Quatorze*, car on avait oublié dans ce nombre le commandeur (Battaille) et le chevalier (Jourdan), les deux seuls amoureux sérieux, justement. Par une disposition originale, ces *douze* voix, réparties en trois groupes, tenaient lieu de chœurs et donnaient plus de légèreté à cette comédie, que l'on s'était efforcé de maintenir dans le ton du dix-huitième siècle. Le compositeur, Ambroise Thomas, avait écrit son principal rôle pour Mme Miolan-Carvalho, dont ce fut la dernière création à la salle Favart. Le mari avait déjà résilié, préparant en sous-main son entrée dans la carrière directoriale : la femme allait le suivre et remporter bientôt ces triomphes qui l'ont associée au succès de tant de compositeurs.

Malgré l'excellence de cette marque de fabrique : Scribe et Auber, *Jenny Bell*, le 2 juin, ne dépassa guère le niveau d'un succès d'estime. On aurait pu trouver quelque intérêt dans l'histoire de cette enfant abandonnée, protégée mystérieusement par un noble lord anglais, devenue cantatrice et finissant par épouser le fils de ce bienfaiteur, qui pour l'approcher et se faire aimer d'elle avait pris l'apparence et le nom d'un jeune musicien. C'était, comme on le voit, une nouvelle édition de *l'Ambassadrice;* peut-être s'y joignait-il aussi quelques souvenirs d'un *Sullivan* de Mélesville et d'un *Tiridate* de Maxime Fournier. *Jenny Bell*, en tout cas, n'avait rien de commun avec Jenny Lind, comme on se plaisait à le dire avant la représentation. L'amour d'une actrice et d'un grand seigneur aurait plutôt éveillé le souvenir d'Adrienne Lecouvreur et du chevalier d'Argental. En somme cette question d'origine laissa le public indifférent et les trois actes d'Auber furent bientôt oubliés.

Il n'y a pas de profits sans quelques charges, et l'honneur d'être un théâtre impérial obligeait parfois l'Opéra-Comique à subir les caprices qui venaient de haut. Ainsi vit-on représenter *par ordre*, le 8 juin, *Jacqueline*, pièce en un acte, paroles de Léon Battu, musique de MM. d'Osmont et Costé, jouée déjà une première et unique fois à la salle Ventadour le 15 mai précédent, au bénéfice de l'œuvre des secours à domicile. Cette bluette, plus ou moins dérivée de deux pièces connues alors, *le Capitaine Roland* et *le Méridien*, ressemblait fort à une comédie de salon. *Par ordre* signifiait que l'auteur était bien en cour. L'Empereur en effet vint à la première ; mais le public ne vint pas à la seconde, de sorte que la troisième n'eut jamais lieu.

Ce fâcheux début fut suivi d'un autre à peine plus heureux, *l'Anneau d'Argent*, « bergerie » en un acte, paroles de Jules Barbier et Léon Battu, musique de M. Deffès (5 juillet). Le livret, que ses auteurs avaient d'abord baptisé *la Ferme*, suivant les uns, *la Ferme et la Fabrique*, suivant les autres, ne brillait pas par son intérêt. Prix de Rome en 1847, le compositeur devait s'estimer heureux qu'on eût enfin songé à lui ; mais le futur directeur du Conservatoire de Toulouse ne put en ce premier essai donner sa mesure ; il avait une revanche à prendre, et, quelques années plus tard, il la prit en effet avec *les Bourguignonnes* et *le Café du Roi*.

Il était écrit qu'en 1855 nulle autre nouveauté que *le Chien du Jardinier* ne se maintiendrait debout ; la malchance soufflait sur les compositeurs et renversait leurs ouvrages tour à tour ; tous étaient frappés, même les habitués du succès, Victor Massé, Ambroise Thomas, Auber, et maintenant Montfort avec *Deuca-*

lion et Pyrrha, et Adolphe Adam, avec *le Houzard de Berchiny*. De ces deux pièces, la première, jouée le 8 octobre, n'avait d'antique que l'étiquette ; c'est Arlequin dont Michel Carré et Jules Barbier avaient fait leur héros dans ce petit acte, et ils lui avaient prêté une certaine dose de naïveté, puisqu'à la suite d'une inondation, il croyait déjà au déluge universel, et, rencontrant la jeune Caroline, commentait avec elle la légende mythologique racontée par Ovide en ses *Métamorphoses* et songeait aux moyens de repeupler le monde. Un mariage était le moyen tout indiqué, et Arlequin se mariait en effet. Ce fut la dernière partition de Montfort, qui avait commencé par un succès, *Polichinelle*, et qui finit ainsi par une chute.

Adolphe Adam échoua de même, le 17 octobre, avec la berquinade en deux actes que lui avait fournie son collaborateur Rosier. Ce sergent mystifiant deux vieux avares au point de les faire, par un escamotage de signatures, s'enrôler l'un comme soldat, l'autre comme vivandière, et les amenant à se racheter d'un tel engagement au prix d'une somme d'argent qui devient la dot de Martin et Rosette, deux amoureux pauvres, ce personnage d'opérette, même interprété par Battaille, ne causa ni gaieté ni émotion. La musique ne put sauver la pièce, et pourtant Adolphe Adam écrivait, en parlant de cette partition, qu'il croyait n'avoir jamais mieux réussi ! L'auteur est souvent le pire juge de son œuvre !

Victor Massé avait, lui aussi, un faible pour *les Saisons*, dont la première représentation fut donnée le 22 décembre 1855 avec Mlle Duprez et Battaille (bientôt remplacées par Mlle Rey et Nathan), Mlle Révilly et Delaunay Ricquier. Il rêvait toujours d'une reprise possible, et c'est avec cet espoir qu'il avait

remanié plus tard les trois actes de Michel Carré et Jules Barbier, répétés d'abord sous le nom de *Simone*. Cependant le premier accueil n'avait pas été favorable ; pourquoi ? c'est ce qu'à distance on ne saurait démêler ; car le livret, qui nous montre une sorte de *Mireille* avant la lettre, ne semble pas dénué d'intérêt, et la musique, à coup sûr, contient des pages charmantes. Il y a peut-être là, qui sait ! un procès perdu en instance et qui sera quelque jour gagné en appel.

A côté de ces pièces *nouvelles* et oubliées, il en est d'autres *anciennes* qui dans le même temps avaient subi le même sort. Au commencement de ce chapitre, nous établissions, pour les trois années qu'il embrasse, l'*actif* de l'Opéra-Comique ; il est juste d'établir ici son *passif*, c'est-à-dire ce qui a définitivement disparu, soit : *un* seul parmi les ouvrages donnés depuis l'ouverture de la seconde salle Favart, *Gilles ravisseur; quatre* parmi les œuvres antérieures à cette date, *Adolphe et Clara*, *l'Irato*, qu'on projeta un instant de reprendre, en 1863, avec Mlle Henzel-Colas, *Maison à vendre* et *Actéon*.

L'année 1855 vit, en outre, le départ de quelques artistes justement réputés, Mme Miolan-Carvalho, Mme Colson. De tels vides devaient être difficilement comblés; les nouveaux pensionnaires de l'Opéra-Comique étaient : Mlle Mira, petite-fille du célèbre acteur Brunet, qui débuta le 1er juillet dans Diane des *Diamants de la Couronne;* Beckers, qui débuta le 9 septembre dans Gritzenko de *l'Etoile du Nord* et Mlle Henrion-Berthier (2 prix d'opéra, 1er accessit de chant et d'opéra-comique au concours de 1855), qui débuta le 24 novembre dans Angèle du *Domino noir*.

Enfin, on ne saurait quitter alors la salle Favart sans mentionner quelques-unes des soirées qui

doivent compter dans son histoire : le concert spirituel du 7 avril, où fut exécuté, sous la direction de Berlioz, son oratorio *l'Enfance du Christ,* précédemment entendu trois fois de suite à la salle Herz ; la représentation extraordinaire organisée le 19 juillet, au bénéfice d'une troupe anglaise, avec le concours de la Comédie-Française et de l'Opéra, *Caïn* avec Beauvallet et Mlle Rachel, *une Tempête dans un Verre d'Eau* avec Mlle Fix, la valse de *Giselle* et le pas de la folie dansés par Mérante et Petipa ; la représentation de gala donnée le 24 août en l'honneur de la reine d'Angleterre, où *Haydée* vit pour la circonstance les chœurs de l'Opéra-Comique doublés par l'adjonction de ceux du Théâtre-Lyrique ; surtout la représentation gratuite du 13 septembre, où, pour fêter la prise de Sébastopol, retentit la célèbre cantate d'Adolphe Adam, *Victoire!* C'était une véritable improvisation. La veille, à trois heures, il n'y avait rien de prêt ; vite on s'adresse à Michel Carré, qui écrit des vers sur-le-champ ; on les porte à Adolphe Adam qui se met au travail sans plus tarder : avant dix heures du soir la musique était faite et l'on copiait les parties. Pendant ce temps on brossait un décor ; on arrangeait des costumes ; Faure, Jourdan, Delaunay-Ricquier, Bussine répétaient, et, le soir, la cantate était si chaleureusement accueillie, que, pendant *treize* jours, elle accompagna le spectacle.

La première pièce nouvelle représentée en 1856 (23 février) fut *Manon Lescaut,* qui obtint 58 représentations la première année et 5 la seconde.

Ce n'était pas la première fois, et ce ne devait pas être la dernière qu'on transportait à la scène le roman célèbre de l'abbé Prévost. Scribe, à l'exemple de ses prédécesseurs, ne se gêna pas pour modifier à

sa guise la donnée primitive, sauf à changer, par exemple, pour les besoins de sa cause, le crime en bienfait et le vice en vertu. Ainsi, par l'espèce de purification qu'il lui faisait subir, sa Manon perdait, en intérêt dramatique et en sympathie, ce qu'elle gagnait en prétendue innocence. Comme l'écrivait un critique : « Ce n'est plus une Dame aux Camélias, mais ce n'est pas non plus une Lucrèce, et ce caractère, tracé d'une main indécise, est inférieur à celui de la Manon de Prévost. » Scribe avait tenu toutefois à garder le dénouement classique, et ce tableau de la Louisiane avait justement fourni à Auber l'occasion d'écrire une scène des plus émouvantes et des plus passionnées. On en put juger il y a quelques années, le 30 janvier 1882, dans une représentation extraordinaire donnée à la salle Favart à l'occasion du centenaire d'Auber. Cette fin du troisième acte fut chantée par M. Furst et Mlle Isaac dont le talent contribua à faire valoir une page curieuse en somme, car elle montre la passion vraie chez un compositeur auquel on ne prêtait guère que le badinage élégant de l'amour; par endroits même on y sent passer le souffle dramatique et chaud d'un Verdi. A l'origine, les deux héros se nommaient Puget, dont ce fut à ce théâtre la dernière création, puisque le 25 juillet suivant il débutait brillamment à l'Opéra dans *Lucie de Lammermoor*, et Mme Cabel qui débutait, ou, pour mieux dire, redébutait, car elle avait, nous l'avons dit, en 1849-50, fait un stage, d'une année environ, à l'Opéra-Comique. Désormais, elle allait briller au premier rang, et soutenir en partie le poids du répertoire.

Manon Lescaut ne fut qu'un demi-succès pour un maître comme Auber; *le Chercheur d'Esprit* fut presque un succès pour un compositeur débutant comme Be-

sanzoni. Ce petit acte, joué pour la première fois le 26 mars, avait pour librettiste Édouard Foussier, le futur collaborateur d'Émile Augier pour *les Lionnes Pauvres;* il mettait en scène une célèbre nouvelle de Boccace, *les Oies du père Philippe*, qui plus d'une fois déjà avait servi au théâtre, depuis *la Coupe enchantée* de La Fontaine jusqu'à certain opéra-comique en un acte de Duport pour les paroles et de Dourlen pour la musique, *le Frère Philippe*, représenté à Feydeau le 20 janvier 1818. Fétis a négligé de mentionner *le Chercheur d'esprit* dans l'article de son dictionnaire relatif à Besanzoni. Il ne cite qu'un *Ruy Blas*, représenté en 1843; M. A. Pougin, dans son supplément, a justement comblé cette lacune. Ajoutons que *le Chercheur d'esprit* se maintint cinq années au répertoire et fut joué 58 fois.

L'œuvre en trois actes d'Halévy, venue au monde juste un mois plus tard, le 26 avril, fut moins heureuse, puisqu'elle n'obtint que vingt-trois représentations. Les librettistes, Jules Barbier et Michel Carré, avaient imaginé un sujet bizarre dont l'originalité n'était acquise qu'au prix d'une forte invraisemblance. A certain baron, venant de sa province et jugé naïf, un coquin de chevalier présentait comme fiancée une actrice de la Comédie-Italienne et prétendait pousser l'aventure jusqu'au mariage inclusivement. La découverte finale de cette machination valait au mystificateur un bon coup d'épée; mais le public, n'étant point sûr de ne pas y être mystifié à son tour, prit peu de goût à la plaisanterie. La musique elle-même ne lui plut guère; des enthousiastes et intéressés sans doute, eurent beau écrire qu'ils y trouvaient « l'inspiration mélodique unie à la science la plus accomplie, le lyrisme de la pensée à l'élégance

de la forme, les grâces de l'esprit à l'expression des sentiments les plus tendres et les plus passionnés », la foule ne vit rien de tout cela dans *Valentine d'Aubigny*, et, restant insensible au bruit vain de ces réclames, infligea au compositeur un des plus rudes échecs de sa glorieuse carrière.

Peu de temps après, le 3 mai, l'Opéra-Comique éprouvait une perte sérieuse en la personne d'un de ses auteurs favoris, d'un maître souvent applaudi, Adolphe Adam. « La veille de sa mort, lisons-nous dans le journal d'un de ses amis, il était allé à l'Opéra entendre Mlle Elvire dans *la Reine de Chypre;* ensuite, il s'était rendu au Théâtre-Lyrique où l'on jouait *le Bijou perdu* et il avait longtemps causé avec M. Carvalho au sujet d'une contestation qui s'était élevée entre ce dernier et M. Perrin, relativement à *Richard Cœur-de-Lion* qu'on reprenait simultanément dans les deux théâtres. En rentrant, il montra à sa femme le brouillon d'une lettre qu'il avait écrite à M. Carvalho pour que celui-ci pût la présenter au ministre. Après avoir ainsi causé quelque temps, il s'en alla dans son cabinet où il écrivit trois lettres... » Il se coucha et le lendemain, quand on pénétra dans sa chambre, il avait cessé de vivre. Ses obsèques furent célébrées en grande pompe, au milieu d'une affluence énorme de gens qui n'étaient pas des indifférents ou de simples curieux. Car Adolphe Adam était bon; il avait rendu bien des services, ne comptait que des amis, et l'on peut retrouver l'écho de ces sympathies dans les sept discours prononcés sur sa tombe : le premier par Halévy, au nom de l'Institut; le second par Auguste Maquet au nom de la Société des auteurs; le troisième par de Saint-Georges, au nom des collaborateurs d'Adam; le quatrième par le baron

Taylor, au nom de l'Association des artistes musiciens ; le cinquième par Battaille, au nom du Conservatoire et des chanteurs ; le sixième par Sauvage, au nom de la Société des compositeurs et éditeurs ; le septième, enfin, par Delaporte, au nom des sociétés chorales. Aujourd'hui ces harangues sont curieuses à relire ; elles dépeignent moralement celui qui les a prononcées autant et plus que celui en l'honneur de qui elles furent faites. Par exemple, sous l'éloquence un peu apprêtée d'Halévy, on devine la rivalité d'un confrère. Peut-être l'auteur connaissait-il une lettre datée d'octobre 1834 et passée récemment en vente publique. Adolphe Adam écrivait à l'ami d'un ministre afin d'obtenir la croix ; il invoquait comme titre à cette récompense *le Chalet*, dédié d'ailleurs à une des princesses royales, Marie d'Orléans, duchesse de Wurtemberg, et il ajoutait : « Halévy va faire jouer *la Juive* dont on dit grand bien. C'est un garçon de beaucoup de talent qui peut avoir fait très bien et on ne pourra s'empêcher de lui donner la croix. *Je serais désolé qu'il l'eût avant moi.* » Quoi qu'il en soit, Halévy semble affecter de s'occuper de l'homme et de négliger l'artiste ; il fait allusion à de « petits airs », à des « mélodies ingénieuses », mais il ne cite aucun ouvrage et ne prononce pas une fois le mot de succès. Quelle différence avec la simple et touchante allocution de Battaille ! Comme son langage vibrait d'émotion ! On y devine aisément quelle affection unissait le maître et son interprète.

Bien qu'il occupât la scène depuis vingt-sept ans, puisque son premier opéra-comique *Pierre et Catherine* remontait à 1829, Adolphe Adam était jeune encore ; il n'avait que cinquante-trois ans ; sa carrière était loin d'être achevée ; il tombait en pleine matu-

rité d'âge et de talent. Jusqu'à la dernière heure son activité ne s'était pas démentie puisque, quatre jours avant sa mort, il donnait aux Bouffes *les Pantins de Violette*, charmante partitionnette où l'on avait bien vite reconnu sa main, quoique son nom ne figurât pas sur l'affiche. C'est à propos de cette pièce qu'un critique de l'époque, Victor Moulin, publia un compte rendu où se trouvait cette appréciation bien étrange, dont le sens, par suite d'une coquille d'imprimeur, sans doute, est et demeure à jamais caché : « l'ouverture renferme une phrase confiée *aux cordes des instruments à vent,* dont l'effet original est une vraie trouvaille. » Avis au lecteur, qui le croira sans peine !

L'auteur du *Chalet* disparaissait à l'heure même où il allait voir représenter, sur deux théâtres ensemble, à l'Opéra-Comique le 19 mai et au Théâtre-Lyrique le 23 mai, ce *Richard Cœur-de-Lion* dont il avait, en 1841, on se le rappelle, retouché si heureusement l'instrumentation. Cet exemple de simultanéité n'est pas unique dans les fastes du théâtre, et quelques années plus tard on trouverait à rappeler notamment *l'École des Femmes*, jouée en même temps à la Comédie-Française, à l'Odéon et au Gymnase. Il nous souvient même que le fait fut relevé dans une revue de fin d'année où trois ingénues se présentaient ensemble sur la scène et provoquaient l'hilarité du public en récitant à l'unisson le fameux récit d'Agnès. Pour *Richard Cœur-de-Lion*, l'intérêt historique de ces deux reprises est surtout la distribution des rôles, et nous la donnons d'autant plus volontiers qu'elle montre, vu le nombre des personnages, la composition d'une grande partie de la troupe à cette époque dans les deux théâtres.

		Opéra-Comique		Théâtre-Lyrique
Richard . . .	MM.	Jourdan	MM.	Michot (début)
Blondel . . .		Barbot		Meillet
Florestan . .		Delaunay-Ricquier		Legrand
Williams . .		Beckers		Cabel
Le Sénéchal		Duvernoy		Quinchez
Mathurin . .		Lemaire		Leroy
Un paysan .		Sainte-Foy		
Guillot. . . .		Chapron		Girardot
Urbain. . . .		Beaupré		Adam
Marguerite. .	Mmes	Rey	Mmes	Brunet
Laurette. . .		Boulard		Pouilley
Antonio . . .		Bélia		Girard
Mathurine. .		Félix		Vadé
Colette . . .		Talmon		C. Vadé
Beatrix . . .		Lasserre		Caye

Parmi tous ces noms deux sont à noter particulièrement : Barbot, qui venait de province après avoir passé par l'Opéra, avait débuté récemment, le 11 mars, dans le rôle de Georges de *la Dame blanche ;* Michot débutait au Théâtre-Lyrique dans le rôle de Richard. Ajoutons que sous les traits de Blondel, le premier se tailla un double succès de chanteur et d'instrumentiste, car il jouait lui-même sur le violon les variations du sultan Saladin.

A cette reprise succéda, le 2 juin, un acte de M. Duprato pour la musique, de E. Grangé et La Rounat pour les paroles, *Pâquerette*. C'était une bluette sans importance. Le compositeur n'avait pas eu, en la traitant, la main aussi légère que pour *les Trovatelles*, et sa *Pâquerette*, après 17 représentations la première année, une la seconde et une la troisième, se trouva fanée, morte et oubliée.

Pour ramener la chance, M. Perrin se hâta de recourir à de nouvelles reprises, et l'on vit ainsi repa-

raître le 1er septembre *Zampa*, et le 7 novembre *Jean de Paris*, ouvrages négligés tous les deux depuis dix ans. *Jean de Paris* servait au début d'un baryton, Stockhausen, qui, dans le rôle du sénéchal, n'avait pas le physique de l'emploi, mais rachetait cette imperfection par la qualité de sa voix; le succès de *Jean de Paris* fut assez vif, mais non tel cependant que celui de *Zampa*. L'œuvre d'Herold fut acclamée en effet, et le buste de l'auteur couronné, à la fin du spectacle, au milieu de l'enthousiasme général. Les critiques relevèrent bien quelques erreurs dans la distribution des rôles: celui de Zampa était, disaient-ils, trop bas pour Barbot, celui de Camille trop sérieux pour Mme Ugalde; Jourdan était un Alphonse trop remuant, Mocker un Daniel trop distingué, Mlle Lemercier une Rita trop jeune; seul, Sainte-Foy personnifiait à merveille Dandolo; mais la musique d'Herold fit tout accepter, si bien que l'œuvre obtint 41 représentations en 1856, 15 en 1857 et 12 en 1858, époque où de nouveau elle s'éclipsa jusqu'en 1863.

Pendant ce temps, le Théatre-Lyrique remportait une grosse victoire avec une pièce originairement destinée à la salle Favart où, du reste, elle devait revenir, mais repoussée d'ailleurs avec une persistance qui n'est point pour donner tort aux auteurs, lorsqu'ils se plaignent de l'impéritie ou des dédains des directeurs : *les Dragons de Villars*. Lockroy et Cormon étaient des librettistes de talent; Maillart comptait à son actif le succès de *Gastibelza*. Et pourtant leur œuvre fut présentée successivement à trois directeurs qui tous les trois la refusèrent : Émile Perrin, parce qu'il la jugeait « trop dramatique » (c'est d'un des auteurs lui-même que nous tenons le fait); Sévestre, au Théâtre-Lyrique, parce qu'il la

croyait mieux à sa place à l'Opéra-Comique; Pellegrin, parce que son prédécesseur l'avait condamnée. M. Carvalho, plus avisé, s'en empara.

M. Perrin n'eut pour se consoler d'avoir perdu *les Dragons de Villars* que les 23 représentations d'un opéra-comique en deux actes, *le Sylphe*, paroles de Saint-Georges, musique de Clapisson. Ce sylphe et naturellement un beau jeune homme qui chantait à minuit sous la fenêtre de la rêveuse Angèle et, dans l'ombre du feuillage, lui avait conseillé d'épouser le marquis de Valbreuse; le mariage célébré, la voix du sylphe ne s'était plus fait entendre. Or, certain cousin amoureux vient tenter de rôder autour de la marquise, on le berne d'abord, puis on l'écoute, et quand le danger devient imminent, le sylphe se retrouve. C'est le marquis lui-même qui, sylphe en chair et en os, se jette aux pieds de sa femme pour se faire pardonner son mauvais caractère qui avait un instant failli troubler la paix du ménage. Cette baliverne, ornée musicalement d'oripeaux médiocres, avait été représentée à Bade le 7 août précédent avec Mlles Duprez, Mira, MM. Montjauze, Prilleux et Legrand. Elle convenait peut-être à un public cosmopolite et peu sévère en ses jugements; le public parisien fut plus difficile, et, le premier soir (27 novembre), il réserva tous ses applaudissements pour les deux principaux interprètes : d'une part, Mlle Duprez qui avait épousé le 13 septembre un accompagnateur de l'Opéra et s'appelait désormais Mme Vandenheuvel; de l'autre, Faure qui dans cette pièce accomplissait un vrai tour de force, car il chantait sur la scène en voix de baryton et dans la coulisse en voix de ténor, délicieusement d'ailleurs, et avec une égale facilité dans les deux registres. Un

mois après, il était nommé professeur de chant au Conservatoire en remplacement de Ponchard, démissionnaire : nul plus que lui ne le méritait.

Avant de quitter l'ouvrage de Clapisson, rappelons que la première représentation donna lieu à une innovation pratiquée à l'exemple de l'Opéra et diversement commentée alors par la presse. Le nom des auteurs fut proclamé non plus par l'un des artistes, mais par le régisseur, M. Palianti. Les raisons en faveur de cette innovation ne devaient pas, du reste, prévaloir longtemps, car nous savons tous que la vieille coutume a reparu plus tard et se maintient encore.

L'année 1856 devait finir par le grand succès d'une petite pièce, *Maître Pathelin*, paroles de Leuven et Ferdinand Langlé, musique de Bazin (12 décembre). Tout le monde connaît la farce de maître Pathelin, ce chef-d'œuvre de la scène française au moyen âge, et son adaptation pour la Comédie-Française par Brueys et Palaprat. Ce qu'on sait moins, c'est que l'aventure avait fourni déjà la matière d'un opéra-comique en deux actes, joué le 21 janvier 1792 au théâtre Montausier, *l'Avocat Pathelin*, paroles de Patrat, musique de Chartrain. L'ouvrage eut du succès et pourtant ne fut pas imprimé; peut-être les préoccupations politiques du moment contribuèrent-elles à cet oubli; ce qu'il y a de certain, c'est que le souvenir en disparut à ce point que Fétis, dans sa Biographie, ne l'a pas mentionné parmi les œuvres dramatiques de Chartrain, lequel cependant fut loin d'en écrire un grand nombre. Plus heureuse, la partition de Bazin fut jouée et gravée; nul biographe ne l'oubliera, car elle compte parmi les plus gaies de son auteur, et elle se maintint pendant quatorze ans au répertoire de la

salle Favart, où elle faillit même être reprise en 1877 pour les débuts de M. Boyer, fournissant un total de 235 représentations. En 1887, *Maître Pathelin* a reparu au théâtre du Château-d'Eau, mais hélas! sans la distribution primitive; on n'avait rencontré ni Couderc, qui dans le rôle de Pathelin atteignait la perfection, ni Berthelier, qui devait devenir un des plus célèbres comédiens de notre temps, et qui débutait alors sous les traits d'Aignelet, déjà plein de gaieté communicative, de verve malicieuse et de fantaisie originale.

Ce début venait grossir la troupe des recrues dont nous avons déjà parlé, Mme Cabel, MM. Barbot et Stockhausen; il y faut joindre les noms de Prilleux qui venait du Théâtre-Lyrique et débuta le 20 juin dans *le Maçon;* d'Azéma, baryton qui arrivait de province après avoir appartenu jadis aux chœurs de l'Opéra-Comique et qui débuta le 1er août dans Frontin du *Nouveau Seigneur;* d'Edmond Cabel, beau-frère de la cantatrice, jeune lauréat du Conservatoire, qui débuta dans *l'Ambassadrice;* enfin, de Mlle Lhéritier, qui débuta dans la même pièce le 26 novembre, après avoir obtenu aux précédents concours du Conservatoire les premiers prix de chant et d'opéra-comique, plus un second d'opéra et un second d'harmonie. Ainsi se trouvait comblé le vide laissé par les quatre partants de cette année 1856, Bussine, le vieux Ricquier, Mme Blanchard et le ténor Puget.

Dans ce bilan sommaire, quelques soirées méritent d'être rappelées : par exemple, celle du 17 mars, représentation gratuite où fut, après *les Porcherons,* exécutée et bissée une cantate composée par Halévy sur des vers de Michel Carré et Jules Barbier, à l'occasion de la naissance du prince impérial. Citons

encore, le 8 juin, une représentation composée de *Richard* et du *Pré aux Clercs*, au profit des inondés du Midi; le 15 juin, une nouvelle représentation gratuite, en l'honneur du baptême du prince impérial, où fut redonnée, après *Richard* et *les Noces de Jeannette*, la cantate d'Halévy déjà mentionnée; le 3 juillet, une représentation extraordinaire au bénéfice de Mme Casimir, dont on se rappelle les succès passés; elle joua encore une fois Colombine dans *le Tableau parlant*, et, pour un soir, Roger reparut dans *Haydée*, avec ce rôle de Lorédan qu'il avait si brillamment créé huit années auparavant. Une autre représentation extraordinaire eut lieu le 4 septembre, en faveur de l'Association des artistes dramatiques, avec Mme Ristori qui interpréta la *Médée* de Legouvé, traduite en italien, avec Mme Déjazet qui dit la *Lisette* de Béranger, avec la troupe du Gymnase qui joua *le Chapeau d'un Horloger; le Chien du Jardinier* complétait ce spectacle.

Surtout n'oublions pas deux soirées curieuses : celle du 16 mai qui n'eut pas lieu faute de gaz au moment de la représentation; et celle du 10 août qui n'eut pas lieu davantage *pour cause de refus de service de M. Faure*, disait brutalement l'affiche. L'éminent artiste s'expliqua dans une lettre adressée au *Figaro*, et menaça de « déférer l'appréciation de ce fait au tribunal de commerce. » Fort heureusement le directeur et son pensionnaire n'en vinrent pas à cette extrémité; ils s'entendirent pacifiquement et les avocats n'eurent pas plus à plaider cette affaire que les magistrats à la juger.

CHAPITRE X

LE SECOND OUVRAGE DE MEYERBEER

Le Pardon de Ploërmel. — Reprises du *Valet de chambre* et des *Méprises par ressemblance.*

1857-1859.

Si le nom de Meyerbeer se retrouve en tête de ce chapitre, c'est que pendant les trois années qui suivent comme pendant celles qui ont précédé, aucun maître ne surgit dont l'œuvre s'impose par une valeur semblable ou rencontre une fortune égale. A la salle Favart comme à la salle Le Peletier, Meyerbeer est alors et demeure le premier; nul échec ne vient compromettre l'éclat de la victoire une fois remportée; sa gloire est intacte et son succès persiste.

Certes, les pièces nouvelles ne font pas défaut. Parmi les grandes, il s'en rencontre d'intéressantes, comme *Psyché, Quentin Durward, les Trois Nicolas;* mais, hormis l'ouvrage d'Ambroise Thomas, objet d'une reprise assez éphémère en 1878, toutes ont disparu du répertoire, aussi bien à Paris qu'en province

et à l'étranger. Parmi les petites, on en rencontre d'agréables, comme *le Mariage extravagant*, *les Désespérés;* mais leur mérite ne saurait se comparer à celui de leurs aînées, et leur sort s'est aussi réglé plus vite. Quant aux reprises, elles continuent à avoir le plus souvent pour objet des opéras-comiques fréquemment joués et applaudis. Deux seulement correspondent à des nouveautés pour la salle Favart, *le Valet de chambre* et *les Méprises par ressemblance*, encore ne comptent-elles pas parmi les plus productives.

Pour trouver le pendant de *l'Étoile du Nord*, il faut donc arriver au *Pardon de Ploërmel*, sans que d'ailleurs l'équivalence soit absolue. La seconde de ces œuvres fut moins spontanément acclamée que la première; le succès moins fructueux tout d'abord a peut-être été, en revanche, plus durable ou plutôt plus général. En effet, tandis que *l'Étoile du Nord* n'apparaît plus sur les scènes lyriques qu'à des intervalles de moins en moins rapprochés, *le Pardon de Ploërmel*, sous le titre de *Dinorah*, se maintient constamment, sinon à Paris, du moins à l'étranger. De toute façon, ce deuxième triomphe eut une importance décisive à l'époque où il se produisit. Le Théâtre-Lyrique, sous la direction Carvalho, jetait un vif éclat et se posait en rival redoutable. On allait y donner *Faust* et y remonter *Orphée*. Il fallait un compositeur tel que Meyerbeer pour soutenir la concurrence; l'honneur et la fortune de la maison étaient entre ses mains : s'il ne sauva pas la fortune, il sauva du moins l'honneur.

Mais avant d'atteindre ce point de notre récit, il nous faut évoquer le souvenir d'un certain nombre de pièces tombées lourdement ou disparues après une

carrière simplement honorable. Constatons tout d'abord que, par une coïncidence assez curieuse, le bilan de 1857 ressemble fort à celui de 1856. Le nombre des nouveautés est sensiblement le même : six ouvrages, un en deux actes, plus trois en trois actes et deux en un acte, contre deux en trois actes et trois en un acte; un seul grand succès avec une petite pièce; enfin de nombreuses reprises qu'il convient de mentionner ici, parce qu'elles donnèrent lieu à d'importants changements de distribution, et plusieurs fois servirent à des débuts remarqués.

Ainsi :

Le 9 janvier, *la Fille du Régiment* avec Jourdan, Lemaire, Nathan, Mme Félix et Mme Cabel tenant pour la première fois le rôle de Marie.

Le 23 février, *l'Éclair*, avec Barbot (Lionel), Jourdan (Georges), Mme Vandenheuvel-Duprez, qui devait céder, peu de temps après, son rôle à Mlle Lhéritier, et Mlle Boulard qui eut alors l'honneur de voir ajouter à son rôle de Mme Darbel deux couplets intercalés au commencement du deuxième acte, et composés par Halévy exprès pour faire briller son talent de vocalisation.

Le 25 avril, *Joconde*, qui n'avait pas été repris depuis 1846 et qui fournit, dans cette seule année 1857, 63 représentations, grâce à ses interprètes hors ligne : Mocker (Robert), Mme Boulard (Édile), Bélia (Mathilde), surtout Mlle Lefebvre, une adorable Jeannette, et Faure dont le rôle de Joconde fut un des plus grands succès de l'artiste à la salle Favart, on peut ajouter un de ses plus prolongés, car il le chanta une centaine de fois. La partition avait été revue par une personne qui connaissait au moins les traditions de l'ouvrage, par la fille même du compositeur,

Mlle Nicolo. Cette aimable femme, bonne musicienne et distinguée professeur de chant, s'occupait aussi de composition et elle tint à donner, pour la circonstance, preuve de ses talents en ajoutant au troisième acte une petite introduction symphonique.

Le 29 juin, *la Fête du Village voisin*, abandonnée depuis 1852, et menée gaiement par Stockhausen (Henri), Prilleux (Remi), Ponchard (Renneville), Mlles Lemercier (Rose), Bélia (Mme de Ligneul), Decroix (Geneviève).

Le 10 juillet, *les Mousquetaires de la Reine*, à peine négligés depuis dix-huit mois, et cette fois marqués par trois intéressants débuts : MM. Nicolas, Barrielle et Mlle Dupuy. De plus les rôles d'Hector et de Berthe de Simiane étaient pour la première fois tenus par Delaunay-Ricquier et Mlle Henrion. Nicolas sortait à peine du Conservatoire où il n'avait obtenu, en 1856, qu'un second prix d'opéra-comique (classe Moreau-Sainti). Sous les traits d'Olivier d'Entragues, il fit presque sensation; la presse fut unanime à vanter sa voix « si jeune, si pure et surtout guidée par une si exquise méthode ». On ajoutait que « ce jeune ténor ne tarderait pas à devenir une des meilleures recrues que l'Opéra-Comique eût faites depuis longtemps dans un emploi où il y a généralement plus d'appelés que d'élus. » On sait que l'événement a justifié ces prévisions favorables, mais ailleurs qu'à la salle Favart, puisque ce Nicolas a acquis la célébrité sous le nom de Nicolini. Barrielle, qui mit au service du capitaine Roland sa bonne diction, sa rondeur et son expérience de la scène, venait de Belgique et même, à cette occasion, il dut, après procès, payer 1,000 francs d'indemnité à son ancien directeur pour avoir rompu trop tôt l'engagement qui le liait avec le théâtre

de la Monnaie à Bruxelles. Quant à Mlle Dupuy, deuxième prix de chant et d'opéra-comique, premier accessit d'opéra au concours de 1856, elle fut le premier soir une Athénaïs fort émue, et c'est aux représentations suivantes que l'on put mieux juger son intelligence et la souplesse de son talent.

Le 25 juillet, *Haydée*, avec Jourdan (Lorédan), Ponchard (Andréa), Prilleux (Domenico), Mmes Lefebvre (Haydée), Bélia (Rafaëla). A cette reprise, Faure chantait encore le rôle de Malipieri, et, quelques jours plus tard, le 7 août, il cédait ce rôle à son élève Troy, lequel débutait à l'Opéra-Comique, après avoir remporté au Conservatoire, en cette même année 1857, les premiers prix de chant et d'opéra-comique, mais ne devait être apprécié à sa juste valeur que plus tard au Théâtre-Lyrique, où son nom est resté attaché à un certain nombre de créations importantes.

Le 12 octobre, *Jeannot et Colin*, avec Stockausen (Jeannot), Couderc (Colin), Berthelier (Blaise), Ponchard (le chevalier), Mlles Lhéritier (Thérèse), Henrion (Colette), Révilly (la comtesse).

A ces noms d'artistes, dont quelques-uns étaient nouveaux à la salle Favart, il faut joindre ceux de deux débutants dont la fortune différa sensiblement. D'une part, Mlle Duprat qu'on vit le 21 juillet dans Brigitte du *Domino noir*, mais qu'on n'entendit guère; à peine pouvait-elle parler, à plus forte raison chanter; son trouble était tel que, suivant le mot d'un témoin, elle paraissait « asphyxiée par l'émotion ». Aussi, pour la malheureuse ancienne élève du Conservatoire, cette épreuve, réellement douloureuse, n'eut-elle pas de lendemain. D'autre part, Crosti, qui avait obtenu en 1857 le premier prix de chant (classe

de Battaille) et le second d'opéra-comique (classe de Moreau-Sainti); il parut dans le rôle de Joconde, le 28 octobre, avec succès, et l'on sait qu'il a compté depuis parmi les serviteurs les plus sympathiques, les plus utiles et les plus dévoués de la salle Favart.

C'est à cette place qu'on peut rappeler aussi la rentrée de Mme Cabel dans *l'Étoile du Nord*. La presse alors s'était occupée d'elle à propos d'un incident qui fit quelque bruit. Dans *le Courrier de Paris*, où il tenait la plume de critique, M. Ernest Reyer, le célèbre compositeur, qui n'a jamais plus aimé les chanteuses à vocalises que les pianos, ne s'était-il pas avisé d'écrire qu'à Bordeaux, où elle donnait des représentations, elle avait intercalé dans *l'Étoile du Nord* un de ses morceaux à succès, l'air des Fraises du *Bijou perdu!* La cantatrice répondit par la voie de la presse, disant : « Je saisirai toujours l'occasion d'offrir mon tribut de reconnaissance à l'auteur de mon premier succès (Adolphe Adam), mais ce ne sera jamais au mépris du respect que je dois à l'illustre maître dont je révère le génie (Meyerbeer). » La vérité est qu'*à la demande de quelques personnes et malgré de nombreux témoignages de désapprobation*, elle était venue *en manteau impérial*, escortée du czar Pierre, chanter sa ronde, non pas au milieu de la pièce, mais à la fin du spectacle. Ce fait, attesté par le directeur d'un journal bordelais, donnait beau jeu à Reyer, et, dans une lettre parue au *Courrier de Paris*, il riposta avec l'esprit qu'on lui connaît, couvrant l'artiste de fleurs, mais jouant de l'ironie avec désinvolture : « Par bonheur, s'écria-t-il en terminant, Félix Mornand (alors directeur du *Courrier de de Paris*) est un doux maître ; il a compris mon repentir ; il s'est laissé toucher par mes larmes et la seule

punition qu'il m'a infligée, c'est de me donner vingt fois à copier le verbe : *Je me garderai à l'avenir d'exciter, à quelque degré que ce soit, le courroux d'une cantatrice.* » En guise de *post-scriptum,* il ajoutait : « J'ai demandé la permission de faire paraître ce pensum en feuilleton ; elle m'a été refusée. » C'était mettre les rieurs de son côté, et Mme Cabel ne répliqua pas ; au lieu d'écrire, elle préféra chanter, et lutter par son seul talent, non plus contre un critique, mais contre les rivales qui lui disputaient alors la première place au théâtre, notamment Mmes Ugalde et Lefebvre dont toute la presse avait constaté le succès à propos de *Psyché,* la première nouveauté de l'année 1857, représentée le 26 janvier.

C'est là une de ces œuvres sur laquelle on fondait de grandes espérances et qui ne les a jamais complètement justifiées. Les trois actes de Jules Barbier et Michel Carré ne manquent pas cependant d'intérêt ; en tout cas, le sujet choisi par eux est ou doit être musical, si l'on songe au nombre de musiciens qui l'ont traité avant Ambroise Thomas. Sait-on, en effet, qu'il existait déjà *onze* opéras de ce nom, et *cinq* ballets dont un, celui de Gardel, musique de Miller, fut joué à l'Opéra, de 1790 à 1829, *onze cent soixante et une fois* ?

Quant à la partition, elle compte un certain nombre de morceaux justement réputés et goûtés par tous les connaisseurs, comme la romance : « O toi, qu'on dit plus belle », comme le chœur : « Quoi ! c'est Eros lui-même » et les spirituels couplets de Mercure : « Simple mortelle ou déesse ». On ne peut pas non plus s'en prendre aux interprètes. A l'origine, comme à la reprise du 21 mai 1878, où l'œuvre reparut après avoir subi de notables remaniements dont quelques-uns

furent d'ailleurs critiqués, ces interprètes furent excellents; les deux distributions suivantes le prouvent :

		1857.		1878.
Mercure	MM.	Battaille	MM.	Morlet
Antinoüs.		Sainte-Foy		Collin
Gorgias		Prilleux		Prax
Le Roi.		Beaupré		Bacquié
Eros	Mmes	Ugalde	Mmes	Engally
Psyché.		Lefebvre		Heilbron
Daphné		Boulard		Donadio-Fodor
Bérénice.		Révilly		Irma Marié

Et pourtant cet ouvrage de valeur n'a pu atteindre que soixante-dix représentations : quarante et une d'abord et vingt-neuf ensuite.

Pour *la Clef des champs*, opéra-comique en un acte, paroles de H. Boisseaux, musique de M. Deffès, donné le 20 mai 1857, on traita la partition à sa juste valeur en lui accordant quarante-quatre représentations en cinq années ; seulement on critiqua le livret qui montrait Mme Du Barry faisant, par caprice et bouderie, une fugue au pays natal où son ingénuité apparente allait lui faire décerner, par un naïf bailli, la couronne de rosière, lorsqu'un seigneur dont on ne disait pas le nom, mais qu'on devinait, survenait à temps pour sauver la rose et reprendre la belle.

A la couronne près, l'anecdote a passé pour vraie dans certains mémoires du dix-huitième siècle, et déjà Bayard s'en était emparé pour un vaudeville, joué au Gymnase et intitulé *Un soufflet n'est jamais perdu*. Mais ces précédents n'étaient pas pour satisfaire Clément, qui, parlant de *la Clef des champs* dans son *Dictionnaire lyrique*, déclare simplement la donnée

« extravagante ». Or, rapprochement bien curieux, cet honnête critique ne se doutait pas que, vers la même époque, la favorite d'un souverain devait jouer pour de bon le rôle prêté à Mme Du Barry. Elle partit un jour pour son village et c'est là qu'elle fut retrouvée en sabots, jouant à la paysanne, par certain magistrat célèbre qu'on avait dépêché à sa poursuite et qui nous a laissé de cette entrevue le plus charmant récit. Tant il arrive que l'invraisemblable est souvent près de la vérité!

On pourrait encore tirer une morale, mais celle-là différente, de l'ouvrage en trois actes, représenté le 3 juin, sous le titre des *Dames Capitaines* et répété d'abord sous celui de *Gaston*. L'action se déroulait au temps de la Fronde, à cette époque troublée où les femmes s'occupaient avec autant d'activité que de caprice des affaires de l'Etat, où l'amour nouait et dénouait au gré de sa fantaisie les intrigues politiques, où Gaston, duc d'Orléans, adressait ainsi une de ses lettres : « A Mesdames les Comtesses, Maréchales de Camp dans l'armée de ma fille contre le Mazarin ! » On y voyait une duchesse s'introduire dans un camp, y remarquer un bel officier, puis pénétrer dans la ville assiégée, et finalement la livrer au chef des assiégeants qui se trouvait être ledit officier, ce qui permettait aux adversaires de s'unir en politique, comme en amour. Toute cette intrigue ne tenait guère debout et faisait médiocrement honneur au librettiste Mélesville. Vainement le compositeur Reber s'était mis en frais d'imagination et d'habileté ; il vit disparaître son œuvre après *onze* représentations, et le chagrin qu'il en ressentit l'éloigna définitivement de la scène. L'opéra qu'il écrivit depuis n'a pas vu le jour, et l'on ne sait trop si c'est

parce que l'auteur ne l'a pas voulu ou parce que les directeurs n'en ont pas voulu. Mais voici le point curieux de cette affaire. On avait jugé le livret absurde, détestable, et ce même livret détestable, absurde, a fait la fortune d'une opérette de Strauss, intitulée *la Guerre joyeuse*, comme plus tard *la Circassienne* d'Auber celle de *Fatinitza* de Suppé. D'où l'on doit évidemment conclure que l'opérette et l'opéra-comique diffèrent, que ce qui répugne à l'un peut convenir à l'autre, et qu'enfin le succès d'une œuvre dépend souvent du cadre dans lequel elle s'est produite.

Au moment où Reber quittait l'Opéra-Comique, un jeune compositeur y entrait, de qui l'on n'avait encore joué qu'au Théâtre-Lyrique quelques petits actes d'ailleurs favorablement accueillis, Eugène Gautier. L'affiche était ainsi conçue, au lendemain de la première représentation qui eut lieu le 20 juin : « *Le Mariage extravagant*, pièce en un acte d'après Désaugiers, mêlée de musique par E. Gautier. » Ces indications demeuraient fort incomplètes. D'abord on oubliait de Valory qui fut collaborateur de Désaugiers pour le vaudeville de ce nom, représenté en 1812 ; ensuite on négligeait de faire connaître l'adaptateur et habile transformateur de ce vaudeville en opéra-comique, Eugène Cormon. On a fait observer que, dans ce *Mariage extravagant*, tout était *extravagant*, sauf le *mariage* de raison qui s'y conclut finalement entre Edouard et son amie d'enfance, Betzy, la fille du docteur Verner, directeur d'une maison d'aliénés. Ce mot seul indique combien le cadre prêtait aux folies; aussi voyait-on le père prendre pour un fou son futur gendre, tandis qu'un vrai fou était pris par le fiancé pour son futur beau-père. La gaieté des qui-

proquos, l'entrain de la musique assura la vie de ce lever de rideau qui, joué 111 fois de 1857 à 1862, et 64 de 1871 à 1874, a atteint le chiffre total de 175 représentations.

Le même librettiste, aidé cette fois d'Eugène Grangé, reparut le 30 septembre à la salle Favart avec un opéra-comique en deux actes et trois tableaux, *le Roi Don Pèdre*, appelé successivement aux répétitions *Don Pèdre le Cruel* et *Don Pèdre le Justicier*. Tels étaient en effet les deux surnoms donnés par l'histoire à ce roi d'Espagne qui n'a certainement jamais fait en réalité ce qu'on lui faisait faire au théâtre, savoir : rendre un arrêt contre le duel, puis courir les rues de Tolède comme un simple bachelier, se heurter la nuit à un amoureux qui roucoule sous le balcon d'une belle, et lui administrer un coup d'épée, solution fâcheuse qui embarrasse un moment les deux adversaires épris de la même jeune fille, tandis que dans l'ombre se profile la figure d'un juif équivoque, surprenant les secrets pour en battre monnaie.

Comme Eugène Gautier, le compositeur Ferdinand Poise n'avait pas encore été joué à l'Opéra-Comique ; il avait passé par les Bouffes et le Théâtre-Lyrique ; son coup d'essai sur une nouvelle scène réussit assez pour qu'il ait survécu de cette partition une charmante sérénade. On goûta et l'on peut dire que l'on goûte encore, si l'on songe à ses récents succès, *la Surprise de l'amour* et *l'Amour médecin*, par exemple, cette manière spirituelle et fine, cette orchestration minuscule, cette délicatesse de touche qui réveillait le souvenir des petits-maîtres du dix-huitième siècle.

Plus vigoureux était le talent de celui dont l'œuvre vint au monde le 9 décembre, *le Carnaval de Venise*, opéra-comique en trois actes, paroles de

Sauvage, musique d'Ambroise Thomas. L'année finissait donc comme elle avait commencé; en moins de douze mois, le même théâtre avait représenté deux grands ouvrages d'un même auteur, générosité qui de nos jours passerait pour un abus! *Le Carnaval de Venise*, s'écriait un critique, Henry Boisseaux, « c'est tout un monde d'intrigue, d'amour, de folie; c'est le quiproquo en action, c'est le bruit, c'est le rire! » Par malheur l'intrigue fut embrouillée, le quiproquo banal, l'éclat assez terne, et le rire absent. Aussi le public réserva-t-il toute son admiration pour la principale interprète, Mme Cabel. Au bout de 33 représentations l'œuvre avait vécu; il n'en est resté que l'ouverture où sont intercalées de charmantes variations sur l'air qui donne son nom à la pièce. Remarquons combien était alors à la mode cet air délicieusement vocalisé par Mme Carvalho dans *la Reine Topaze* de Victor Massé, gaiement mirlitonné dans *les Petits Prodiges* de Jonas, et joué partout sur le violon par l'aimable Saint-Léon. Ajoutons que cet ouvrage, préparé par un directeur, fut monté par un autre. L'Opéra-Comique, en effet, avait changé de maître. Depuis le 19 novembre Nestor Roqueplan avait succédé à M. Perrin, et cette transmission de pouvoir ne manquait pas de réveiller dans la presse les vieilles et stériles querelles relatives à la *cession des privilèges*. En somme, Emile Perrin faisait une affaire avantageuse, et se retirait au bon moment. Pour 513,000 francs payables en argent comptant, le jour de son départ, il abandonnait l'exploitation, et se voyait libéré de tout engagement, de toute responsabilité. Certainement il pressentait que le vent de la fortune allait tourner, et que la salle Favart allait traverser une période difficile. L'arrivée de M. Car-

valho avait donné la vie au Théâtre-Lyrique. En moins de trois ans s'étaient produits *la Fanchonnette*, *les Dragons de Villars*, *la Reine Topaze ;* on avait monté *Obéron*, et pour 1858 on préparait *le Médecin malgré lui*. Cette concurrence, au reste, avait influé sur les recettes de l'Opéra-Comique, qui, belles encore, suivaient une marche nettement descendante.

1855. — 1,389,999 fr. 05 c.
1856. — 1,117,353 fr. 17 c.
1857. — 1,066,414 fr. 70 c.

En joueur habile, M. Perrin préféra passer la main et laisser le souvenir d'une gestion brillante et fructueuse, puisque pendant les neuf ans qu'elle avait duré, de mai 1848 à novembre 1857, les recettes avaient atteint, en chiffres ronds, plus de *onze millions*. On sait d'ailleurs quelle intelligence il apportait aux moindres détails de son administration. Sans doute il ne parvenait pas à réaliser tous ses projets. On citerait, par exemple, quelques ouvrages annoncés par lui et ajournés, comme *Lady Melvil*, de Grisar, joué en 1838 à la Renaissance, et répété vainement en 1856 sous le titre de *le Joaillier de Saint-James;* comme *les Deux Avares*, qu'il prétendait faire remanier par Eugène Gautier pour servir aux débuts de Berthelier; comme, pensée plus extraordinaire, *les Indes galantes* de Rameau, dont il avait confié le rajeunissement à Michel Carré pour le poème et à Gounod pour la musique, voyant là prétexte à beaux décors et riche mise en scène; comme enfin cette *Josépha ou le Dernier Bal*, dont parle ainsi M. Arthur Pougin dans son livre intéressant sur la vie et la carrière d'Adolphe Adam. « *Le Dernier Bal* avait été reçu à l'Opéra-Comique peu de temps avant la mort de son auteur, et, si j'ai bonne mémoire, avait donné lieu à un procès

dont je ne me rappelle ni la cause ni les détails. » Complétons cette lacune. La pièce avait été non seulement reçue, mais répétée en 1854 ; un beau jour de juillet, les répétitions cessèrent, et il n'en fut plus question qu'en 1857, lorsque Mme Adam, devenue veuve, demanda aux tribunaux une solution à cette affaire. Emile Perrin fut condamné à représenter *Josépha* dans les six mois ou à payer une indemnité de 6,000 francs à chacun des auteurs, Scribe et Adam. Ce jugement fut réformé en appel, et un arrêt de 1858 réduisit l'endemnité au chiffre de 750 francs par tête. C'était pour rien, et la pièce fut d'autant moins exécutée que l'auteur lui-même n'était plus là pour défendre ses droits. Nul directeur n'y a songé depuis. On néglige tant les vivants, qu'à plus forte raison on oublie les morts ! Et cependant M. Perrin ne pouvait être compté parmi ces négligents. Il avait surtout le mérite de monter avec le plus grand soin les ouvrages, même insignifiants; comme on l'a écrit, « il avait le respect des choses de l'intelligence et, l'opéra une fois reçu, il ne se reconnaissait plus le droit de le sacrifier et d'enlever ainsi à l'auteur une chance de succès. »

Son successeur ne possédait ni les mêmes scrupules ni la même habileté. Nestor Roqueplan avait administré l'Opéra de 1847 à 1854, laissant d'ailleurs un passif de 900,000 francs que la liste civile s'était chargée de solder; c'était un fâcheux précédent. Mais il était bien en cour; il avait d'ailleurs beaucoup d'esprit, et, en dépit de son scepticisme de commande et de son dédain affecté pour certaines œuvres, il était loin d'être dépourvu de sens artistique.

Tout d'abord, il fallait combler les vides qui s'étaient produits en 1857. Mlle Rey avait accepté un

engagement au Théâtre-Lyrique ; Battaille s'éloignait, lui qui appartenait depuis 1848 à l'Opéra-Comique, où il ne devait plus rentrer que momentanément, en 1861, et où il avait marqué sa place par bien des rôles joués et même créés, savoir : Jacques Sincère du *Val d'Andorre* (1848), Don Belflor du *Toréador* (1849), Atalmuck de *la Fée aux Roses* (1849), Falstaff du *Songe d'une nuit d'été* (1850), Mathéus Claës du *Carillonneur de Bruges* (1852), *le Père Gaillard* (1852), *Marco Spada* (1852), Peters de *l'Étoile du Nord* (1854), le Commandeur de *la Cour de Célimène* (1855), Gédéon du *Houzard de Berchiny* (1855), Gilbert de *Valentine d'Aubigny* (1856), Mercure de *Psyché* (1857) : douze créations importantes en neuf années! Enfin Mme Ugalde, la volage et capricieuse Mme Ugalde, se retirait encore, paraissant pour la dernière fois le 23 février 1858 dans une représentation à son bénéfice où elle chanta des fragments de *Galatée* et le deuxième acte du *Caïd*. Elle avait accepté un engagement au Théâtre-Lyrique et n'allait pas craindre, quelques mois plus tard, de s'essayer sur la scène même de l'Opéra dans le rôle d'Éléonore du *Trouvère*, le 28 août, lors d'une représentation au bénéfice de Roger, tant l'audace chez elle égalait le talent! Ces départs devaient être suivis la même année de ceux d'autres artistes, Mlles Lhéritier et Dupuy, MM. Barbot et Nicolas, ce dernier engagé à la Scala de Milan et décidé désormais à suivre la carrière italienne.

En 1858, pour remplacer ces artistes on vit tour à tour : M. Hilaire dans Lorédan d'*Haydée* (28 juin) et M. Ganet dans Daniel du *Chalet* (8 août), deux ténorinos fort inexpérimentés encore ; M. Barré dans Germain du *Valet de chambre* (14 août), un jeune baryton qui débuta sans tambour ni trompette, et n'eut pas même

l'honneur d'une mention dans la presse musicale, lui qui devait un jour tenir dans ce même théâtre les premiers rôles ; Mlle Pannetrat dans Béatrix des *Monténégrins* (14 août), agréable chanteuse et transfuge du Théâtre-Lyrique ; Mlle Vernon dans Betly du *Chalet* (1er octobre) et le même soir M. Warot, dans Sergis des *Monténégrins*, un ténor qui s'était senti la vocation et qui, sans passer par une école, avait brusquement quitté les bureaux et les livres de caisse pour le théâtre, ce qui lui réussit ; Mlle Prost dans Stellina du *Chercheur d'esprit* (21 octobre), une élève de Massé et de Moreau-Sainti qui, au Conservatoire, venait d'obtenir simplement un 3e accessit de chant et un 2e accessit d'opéra-comique ; M. Davoust, dans Girot du *Pré aux Clercs* (22 octobre), un baryton qui se confina vite dans les rôles d'*utilités* et dont les services à l'Opéra-Comique ont été aussi longs que dévoués; M. Carré dans Lorédan d'*Haydée* (21 novembre), un ténor léger qui arrivait d'Algérie après avoir passé par le Théâtre-Lyrique. Il n'y avait pas d'*étoile* en perspective ; tous ces nouveaux venus, sauf Warot et Barré, ont brillé d'un assez faible éclat ; la récolte de l'année demeurait donc des plus modestes.

Comme les débuts, les reprises furent nombreuses et le plus souvent médiocres, sauf la première, celle de *Fra Diavolo*, négligé depuis 1852, remis à la scène le 4 janvier et gratifié de 52 représentations en cette seule année 1858 ; les interprètes se nommaient Barbot (Fra Diavolo), Ponchard (Lorenzo), Sainte-Foy (Mylord), Beckers (Beppo), Berthelier (Giacomo), Nathan (l'hôtelier), Mlles Lefebvre (Zerline), Lemercier (Paméla). Un journal reprocha à Sainte-Foy, d'ailleurs parfait dans son rôle, d'avoir péché par modestie en s'abstenant de chanter l'air bouffe *ajouté*

à Londres par Ronconi. On sait ce qu'il faut penser de ces hors-d'œuvre imposés par le caprice d'un interprète, arrachés à la faiblesse du compositeur et le plus souvent manqués. En revanche, on avait intercalé au premier acte un trio, tiré des *Chaperons blancs*. Cette addition compensait la soustraction !

Et puis, les reprises se succèdent avec une continuité remarquable : *la Fiancée* (10 février), *le Muletier* (7 mai), *le Valet de chambre* (2 juillet), *les Méprises par ressemblance* (29 juillet), *les Monténégrins* (14 août), *la Part du Diable* (4 septembre). Parmi ces ouvrages, deux, celui de Carafa et celui de Grétry, n'avaient jamais été donnés à la salle Favart ; aucun, sauf le dernier, n'y devait plus jamais reparaître.

La Fiancée, oubliée depuis 1849, avait pour interprètes Jourdan (Fritz), Delaunay-Ricquier (Frédéric), Crosti (Saldorf), Mlles Boulard (Henriette), Révilly (Charlotte), dont les talents réunis ne parvinrent pas à faire revivre l'œuvre plus de 17 soirées. Un souvenir se rattache à cette reprise, à laquelle assistaient l'Empereur et l'Impératrice : ce soir-là, en effet, on inaugura un escalier desservant leur loge et construit spécialement pour leur usage. Trouver un escalier large et spacieux, précédé d'un grand salon d'attente et aboutissant à un vaste palier avec devant, tout cela sans gêner les services et dans un local aussi étroit que la salle Favart, c'était un tour de force, mais la flatterie rend ingénieux. Roqueplan avait eu cette idée, et l'architecte Charpentier l'avait réalisée.

Le Muletier, oublié, lui aussi, juste depuis la même époque que *la Fiancée*, fut joué par Lemaire (Rodrigue), Delaunay-Ricquier (Henriquez), Sainte-Foy (Flandrinos), le seul qui restât de la reprise de 1849, Mlles Lefebvre (Inesia), Henrion (Zerbine), et obtint

à peu près le même résultat que *la Fiancée*, 21 représentations au lieu de 17.

Le Valet de chambre remontait au 16 septembre 1823. Le poème de Scribe et Mélesville n'était en réalité qu'une deuxième édition, à peine modifiée, d'un vaudeville des mêmes auteurs joué au Vaudeville le 18 janvier 1821 sous le titre de *Frontin mari-garçon*. La partition avait pour auteur Carafa, un musicien de talent, en dépit de son *rossinisme* déclaré, en tout cas un galant homme et si désintéressé qu'il finit par tomber dans un état voisin de la détresse. Dans son *Histoire universelle du théâtre*, Alphonse Royer a donc dit à tort que Carafa mourut « sans avoir jamais pu faire remettre un seul de ses ouvrages au répertoire. » De plus, on avait remonté en 1855 au Théâtre-Lyrique son fameux *Solitaire*,

Qui voit tout,
Qui sait tout,
Entend tout,
Est partout.

Enfin même on faillit revoir *Masaniello* en 1860; les rôles étaient déjà distribués à Jourdan, Barrielle et Mlle Pannetrat, lorsque le départ de Jourdan, et surtout le changement de direction, mit sans doute à néant ces bonnes dispositions, ce qui fut une cruelle désillusion pour le pauvre Carafa et une perte regrettable pour le public; car, même après *la Muette de Portici*, *Masaniello* se défend contre l'oubli et mérite l'attention des curieux. Quant au *Valet de chambre*, il avait été joué à l'origine par Huet (le comte), Darboville (Germain), Mmes Prévost (la comtesse) et Boulanger (Denise); il le fut cette fois par Ponchard, Stockhausen, Mlles Dupuy et Lhéritier, et

n'obtint que 29 représentations réparties en deux années.

Les Méprises par ressemblance, données pour la première fois à Fontainebleau, devant la Cour, le 7 novembre 1786, et aux Italiens, à Paris, le 16 du même mois, n'avaient pas été reprises depuis 1822; c'était donc une nouveauté pour le public de 1858, qui voyait une vieille pièce, cette fois, par extraordinaire, non retouchée par un arrangeur, et qui vint trente fois en deux ans applaudir Beckers (Robert), Nathan (le Bailli), Delaunay-Ricquier (Sans-Quartier), Crosti (La Tulipe), Troy (Sans-Regret), Sainte-Foy (Jacquinot), Mmes Lhéritier (Thérèse), Decroix (Louison) et Casimir (Margot), dans les rôles créés par Narbonne, Rosières, Philippe, Meunier, Chenard, Trial, Mmes Adeline, Carline et Gonthier.

C'est avec plus de réserve qu'on accueillit la reprise des *Monténégrins*, opéra réduit en deux actes de M. Limnander, avec Barbot (Sergis), Troy (Ziska), Nathan (Andréas), Mlle Pannetrat (Béatrix), une débutante estimable, et les deux seuls artistes ayant appartenu à la distribution primitive de 1849, Sainte-Foy (Foliquet) et Mlle Lemercier (Regina). Cette tentative fut un succès pour le chanteur Troy, mais non pour l'œuvre, à laquelle onze représentations portèrent le dernier coup.

Très heureuse au contraire fut *la Part du Diable*, le *troisième* ouvrage d'Auber qu'on reprenait depuis huit mois ! Très honorablement présentée par des interprètes comme Jourdan (Raphaël), Prilleux (Gil Vargas), Beckers (Le Roi), Mme Cabel (Carlo), Mlle Henrion (Casilda), Mlle Révilly (La Reine), l'œuvre d'Auber se maintint quatre années de suite au théâtre avec un total de 63 représentations.

Mais cette abondance de reprises laissait deviner une grande disette de nouveautés. C'était la qualité qui faisait défaut, plus que la quantité : sur sept pièces, une seule réussit, *les Désespérés ;* deux autres obtinrent un succès d'estime, *Quentin Durward* et *les Trois Nicolas ;* le reste n'a pas laissé de trace.

Un mylord millionnaire et un paysan pauvre qui vont se pendre par désespoir et entre lesquels se glisse une joyeuse fillette qui les raccommode avec la vie, en faisant de l'un son ami et de l'autre son mari, voilà toute l'intrigue des *Désespérés ;* mais de Leuven et Jules Moinaux l'avaient conduite avec esprit, et Bazin avait montré de la verve dans sa partition ; bref, l'acte fut accueilli le 26 janvier 1858 de telle sorte qu'il atteignit en six années 86 représentations.

La veine souriait à ce compositeur plus qu'à M. Gevaert, dont le *Quentin Durward* (25 mars) ne put dépasser le chiffre de 59. Et pourtant, le poème de Michel Carré et Cormon était intéressant ! Et pourtant, la musique était à quelques égards remarquable ! En Belgique on a repris l'ouvrage, il y a quelques années ; à Paris plus d'une fois il en fut question, et si l'auteur consentait à effacer quelques taches, à supprimer notamment quelques italianismes aujourd'hui démodés, *Quentin Durward* ferait sans doute encore honorable figure.

Il n'était pas non plus sans mérite, ce petit acte que les curieux seuls connaissent dans l'œuvre de Victor Massé, *les Chaises à porteur*, joué le 28 avril ; la musique avait de la grâce et de l'entrain ; le poème, signé par deux hommes d'esprit, Clairville et Dumanoir, présentait un amusant imbroglio, dont le titre indiquait le principal élément, car chacun des

personnages se servait du véhicule qui ne lui appartenait pas, d'où résultait un vrai « pêle-mêle de mari et d'amants, de femme et de maîtresse, de chaises et de porteurs », le tout d'ailleurs assez leste et lestement conduit. Mais l'Opéra-Comique tenait d'autant plus à ces pièces, franchement gaies, qu'il possédait une troupe incomparable pour les interpréter. Dans ce petit acte, par exemple, paraissaient Couderc, Ponchard, Prilleux, Mlle Lemercier ; et le théâtre tenait encore en réserve Sainte-Foy, Berthelier, Mlle Lefebvre, tous artistes dont on n'a plus guère aujourd'hui que la monnaie.

Leur valeur toutefois ne put sauver les malheureux ouvrages qui marquèrent la suite et la fin de l'année 1858. *Les Fourberies de Marinette* (2 juin) ne trompèrent personne. Ce petit acte en vers avait pour librettistes un journaliste, M. de Chazot, et Michel Carré, lequel ne se fit pas nommer le premier soir ; il semblait donc se rendre compte de la médiocrité de son œuvre. Quant au compositeur, M. Jules Creste, il avait précédemment combiné, à l'usage de Mme Ugalde, une adaptation musicale des *Trois Sultanes*, de Favart, transportées, nous l'avons dit, aux Variétés. C'était un nouveau venu à l'Opéra-Comique ; il n'y revint plus.

Mêmes circonstances et même résultat pour les auteurs de l'ouvrage en un acte représenté le 18 juin, *Chapelle et Bachaumont*. En nous montrant les deux célèbres amis pris de vin et se faisant berner l'un par une actrice, l'autre par une grisette, Armand Barthet avait imaginé une fable qui ne rappelait guère *le Moineau de Lesbie*, auquel il devait sa réputation. Quant au compositeur, on ne lui connaissait alors d'autre titre musical que ses fonctions, et lors-

que, suivant l'usage qui se maintenait encore, le régisseur Palianti vint en habit noir et gants paille nommer les auteurs, il annonça tout au long que c'était « le premier ouvrage de M. Jules Cressonnois, chef de musique du 2ᵉ régiment des Cuirassiers de la Garde impériale. » Il devait plus tard passer des Cuirassiers aux Guides et des Guides à la Garde de Paris. Rapprochement assez curieux : deux ans plus tard, un autre futur chef de musique de la Garde républicaine, M. Sellenick, débutait au Théâtre-Lyrique avec une pièce en un acte, et, comme la précédente, classique au moins par le sujet, *Crispin rival de son maître*.

Les Chaises à porteur furent jouées 51 fois en cinq ans ; *les Fourberies de Marinette* n'eurent que 17 représentations ; *Chapelle et Bachaumont*, 11 ; *la Bacchante*, 3 seulement. C'est tout ce que méritait cet ouvrage en deux actes donné le 4 novembre, et dans lequel les auteurs, de Leuven et de Beauplan, avaient imaginé une jeune fille, soi-disant honnête, qui prenait le masque et le nom d'une courtisane pour ramener à elle un sien cousin qu'elle aime, se faisant d'ailleurs aider, en cette étrange besogne, par un chevalier d'industrie qui pousse le jeune homme au mariage en l'excitant à perdre sa fortune au jeu. Pour sauver cette scabreuse donnée, il eût fallu un musicien de génie et Eugène Gautier, le compositeur, n'avait tout juste que du talent.

La série tournait à la noire, et le nouveau directeur commençait à perdre courage. Une carte lui restait cependant, *les Trois Nicolas ;* elle fut assez bonne pour soutenir le théâtre pendant quelques mois. Ce n'est pas que le libretto en trois actes de Bernard Lopez et *** (lisez Scribe) brillât par un très

vif intérêt, ni que la partition de Clapisson eût une grande valeur artistique; mais cette pièce, jouée le 16 décembre, servait au début d'un ténor qui, par avance, piquait toutes les curiosités et faisait tourner toutes les têtes, Montaubry. Avec ses 45 représentations en trois années, la pièce n'eut qu'un succès honorable; le ténor eut un triomphe retentissant. « Il faut remonter jusqu'aux débuts de Roger, écrivait un critique, pour lui trouver un terme de comparaison. Sa voix est souple, étendue et parfaitement timbrée ; tour à tour énergique et suave, elle se prête également aux effets de force et de sentiment. On s'aperçoit que les conseils de Chollet, dont il a épousé la fille, n'ont pas été sans influence sur lui... »

Qui se souvenait alors qu'en 1847 il avait déjà paru sur cette même scène, et qu'il avait dû se retirer devant le succès d'un rival plus heureux, comme cette fois le futur Nicolini se retirait devant le sien ! D'un bond il s'était élancé à la première place ; enlevé à Bruxelles, il allait régner à Paris, et justifier pendant bien des années de service, à la salle Favart, le joli portrait qu'a tracé de lui Albert Vizentini dans son amusant volume intitulé *Derrière la toile*. « Vous faut-il la jeunesse incarnée, la plus agréable gaminerie, l'aplomb imperturbable, la tyrolienne faite homme, le chanteur plein d'adresse et de ficelles aimables, la voix de tête la plus adorable, le style le plus sucré du monde, le bon musicien personnifiant l'opéra-comique, bref le comédien léger infatué de sa jolie personne ? Prenez Chapelou-Saint-Phar, le dernier descendant d'Elleviou, Montaubry, qui redresse si vivement ses petites moustaches et semble toujours avoir une colombe dans le gosier. »

A côté de tels débuts devaient pâlir ceux de

Mlle Bousquet dans Anna de *la Dame blanche*, le 21 décembre 1858, et de Mlle Breuillé dans Catherine des *Diamants de la Couronne*, le 3 janvier 1859, deux jeunes filles qui avaient quitté le Conservatoire en 1858, la première avec le premier accessit de chant, la seconde avec le deuxième prix de chant et le premier prix d'opéra-comique. Mlle Breuillé devait mourir peu de temps après, le 2 juin 1859, à l'âge de dix-huit ans, après avoir simplement marqué son court passage à l'Opéra-Comique par la création du rôle d'un des pâtres dans *le Pardon de Ploërmel*. Egalement inaperçue passait, le 23 février, Mlle Enjalbert, qui venait du Vaudeville, après avoir appartenu quelque temps au Conservatoire.

Du reste, dès les premiers jours de l'année, toute l'attention du public, toutes les espérances du directeur, toute l'activité du personnel étaient tournées vers le fameux ouvrage dû à la collaboration nouvelle de Jules Barbier, Michel Carré et Meyerbeer. La pièce avait été lue aux artistes le 10 décembre 1858. On s'était mis à l'œuvre aussitôt; on avait commandé à MM. Muhldorfer père et fils, de Mannheim, toute la machinerie du deuxième acte : savoir la mécanique du pont, de la rupture des écluses et de l'irruption des eaux, et l'on défonçait le théâtre pour y établir la fameuse cascade naturelle ; on s'occupait de l'achat et du dressage non d'une chèvre, mais de *trois*, qui répétaient à tour de rôle et faisaient la joie du personnel des coulisses ; on brossait de magnifiques décors ; on disposait d'une troupe d'élite commandée par Mme Cabel, MM. Faure et Sainte-Foy ; enfin on travaillait sans cesse afin d'atteindre à une perfection qui coûtait quelque peine non seulement aux artistes, mais au maître lui-même. On sait que

Meyerbeer, en effet, arrivait au théâtre avec trois instrumentations différentes pour les principaux morceaux, la première écrite à l'encre noire, la seconde à l'encre bleue, la troisième à l'encre rouge; il se faisait exécuter les trois versions, et se prononçait *de auditu* pour l'une ou pour l'autre. Les chœurs et l'orchestre avaient été renforcés d'ailleurs, pour donner plus d'éclat à la représentation ; et cependant quelques jours avant la première, Meyerbeer disait à un critique qui l'interrogeait : « Je fais un acte digne d'un sous-lieutenant en livrant un ouvrage où je me suis privé volontairement de toutes les *ruses de guerre* qui ont fait ma réputation. Contrairement au grand poète latin, je veux moduler sur les pipeaux rustiques, *gracili avenâ*, après avoir embouché la trompette héroïque et chanté les grandes passions des cœurs humains; que la critique me soit légère ! » En raison de ces craintes, les répétitions furent exceptionnellement nombreuses; nombreuses aussi les relâches (on en compte huit : 18, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 30 mars), alors qu'une seule répétition générale suffisait d'ordinaire aux grands ouvrages. Heureusement les recettes, grâces à Montaubry, se maintenaient à un taux honorable ; on encaissait 108,419 francs en janvier, 97,973 fr. 30 en février, 80,411 fr. 45 c. en mars. Entre temps on cherchait un titre à l'ouvrage, et l'on annonçait tour à tour : *les Chercheurs d'or*, *Dinorah*, *le Pardon de Notre-Dame-d'Auray*. Le premier convenait à une action qui se serait passée en Californie plutôt qu'en Bretagne ; le second ne signifiait rien, c'est pour cette raison peut-être qu'on l'a depuis adopté à l'étranger; le troisième fut écarté par la censure, disent les journaux du temps; on peut ajouter, sans doute, et par le directeur, qui dut

trouver ce titre bien long sur l'affiche. Enfin l'on adopta *le Pardon de Ploërmel* presque à la veille de la représentation. Le 4 avril eut lieu cette bataille décisive et le lendemain, célébrant le nouveau triomphe de son ami, Fétis traduisait en somme l'impression du moment en écrivant : « Celui qui, par la grandeur de ses conceptions, par la force de son sentiment dramatique, par sa profonde connaissance des ressources de l'art et par l'originalité de son style, a remué le monde comme il l'a fait, comme il le fait encore, celui-là est un grand artiste, il le sera toujours. »

Le Pardon de Ploërmel n'eut pas cependant, nous l'avons dit, tout le succès qu'on en pouvait attendre. Si, comme le souhaitait le compositeur, « la critique lui fut légère », le public parut surpris, incertain, et cette incertitude se traduisit par un ensemble de représentations moins soutenu que pour *l'Étoile du Nord*. On en peut juger par le décompte suivant :

Pour 1859 : avril, 11 ; mai, 15 ; juin, 6 ; octobre, 8 ; novembre, 12 ; décembre, 3 ; soit 55 représentations la première année, avec une moyenne d'environ 6,100 francs par soirée (195,000 francs pour les 32 premières représentations).

Pour 1860 : janvier, 8 ; février 6 ; mars, 4 ; avril, 2 ; septembre, 1 ; octobre 4 ; novembre, 7 ; soit 32 représentations la seconde année.

Total, 87 en deux ans ; et une interruption se produisit alors, telle qu'on aurait pu croire l'ouvrage à jamais oublié. Vainement on tenta de le reprendre en 1863, à propos d'une rentrée de Mme Cabel ; ce fut à *l'Étoile du Nord* qu'on revint quatre années plus tard, en 1867. Il faut aller jusqu'à 1874 pour retrouver *le Pardon de Ploërmel*, qui se joua alors 35 fois, puis

59 fois de 1881 à 1884, et enfin 11 fois en 1886. A cette date, le total général des représentations s'élevait donc au chiffre, relativement modeste pour une telle œuvre, de 192.

Sa réussite fut beaucoup plus grande à l'étranger, à Londres en particulier, où, dès la première année, Mme Carvalho chanta le rôle principal à côté de Graziani (Hoël) et de Gardoni (Corentin), avec une incomparable virtuosité. Qui sait même si, désignée par l'auteur au lieu de Mme Cabel, elle n'eût pas à Paris assuré à l'ouvrage de plus brillantes destinées? Au surplus, la distribution primitive ne devait pas tarder à se modifier; une indisposition prolongée de Faure obligeait la direction de confier le personnage d'Hoël à Troy d'abord, puis en 1860 à Mlle Wertheimber, revenue à l'Opéra-Comique et, par un singulier chassé-croisé, remplaçant ainsi Faure, comme celui-ci l'avait jadis remplacée dans *Galatée*. Avant ce moment Mlle Monrose avait succédé à Mme Cabel, et l'on ne retrouvait plus guère, fidèles à leur poste, que Sainte-Foy, l'inimitable Corentin, Warot, le faucheur, et Barrielle sous les traits de celui qu'on appelle aujourd'hui un chasseur, et que les affiches d'alors désignaient ainsi : un braconnier.

Mais avant d'atteindre cette époque, il nous faut dresser l'acte de naissance, ou, pour parler plus justement, l'acte de décès des œuvres nées au cours de 1859, car la plupart ne sont venues au monde que pour disparaître aussitôt. Il en faut excepter, toutefois, *le Diable au moulin*, un acte représenté le 13 avril, dont Cormon et Carré avaient écrit le livret et M. Gevaert la musique. C'était l'histoire de *la Méchante femme mise à la raison* ou *la Sauvage apprivoisée* de Shakespeare, avec interversion des rôles. Ici, la douce

Marthe épousait par dévouement le brutal Antoine, puis, pour corriger son mari, imitait son défaut, l'exagérait même et, en se faisant plus irascible que lui, opérait enfin le miracle d'une conversion; la paix rentrait dans le ménage et les coups ne pleuvaient plus. Signée par un véritable musicien, la partition fut lestement enlevée par Mlle Lefebvre, dont ce fut la dernière création avant son mariage avec Faure, grande cérémonie qui eut lieu à Sèvres, dans l'église Saint-Romain, le 4 juin suivant; par Mocker, Ponchard et Mlle Lemercier, ces trois artistes remplacés l'année suivante par Ambroise, Berthelier et Mlle Bélia. Avec ses divers interprètes, *le Diable au moulin*, qu'on avait un instant répété sous le nom bizarre de *l'Ane rouge*, se maintint cinq ans au répertoire et atteignit le chiffre honorable de 69 représentations.

Il n'en fut pas de même d'un autre acte, joué le 10 août, sous ce titre: *le Rosier*, qui d'ailleurs expliquait peu la pièce, car on n'y voyait point de roses, mais un jeune docteur pris entre deux amours, celui d'une veuve qui lui veut du bien, et celui d'une jeune fille qui par ses soins lui avait sauvé la vie en un temps où elle portait la cornette de religieuse. A. Challemel avait tracé ce livret assez gracieux, et, contrairement aux usages de la maison, très « moderne » ; H. Potier en avait écrit la musique assez agréable; on accorda même une certaine popularité à la romance du Rosier, madrigal dont la botanique faisait naturellement les frais, et servait à éclairer le principal personnage sur la nature de ses sentiments. Les deux couplets étaient bien « dits » plutôt que chantés par un débutant, Ambroise, lequel avait l'habitude des planches, car il venait des Variétés; ce qui fit dire plaisamment et non sans raison qu'il *chantait* au

boulevard Montmartre et qu'il *jouait* au boulevard des Italiens. A ses côtés figurait aussi une débutante, mais celle-ci bien novice, et qui ne fit que passer, Mlle Marietta Guerra, sœur d'une cantatrice que l'on avait entendue aux Italiens en 1858. Dans ce même rôle de Berthe, une autre débutante lui succéda le 2 octobre, Mlle Emma Bélia, sœur de Zoé Bélia.

Le 12 août, deux jours après *le Rosier*, l'Opéra-Comique donnait encore un acte, *le Voyage autour de ma chambre*, qui n'avait de commun que le titre avec la célèbre fantaisie de Xavier de Maistre. C'était un vaudeville gai, presque trop gai, écrit par Duvert et Lausanne en vue d'Arnal, et accommodé avec une sauce musicale par Grisar en vue de Couderc. Cet excellent artiste y tenait le rôle d'un voyageur qui, parti pour l'Amérique sous couleur d'héritage à recueillir, revient en hâte, car il a oublié certains papiers nécessaires ; mais il trouve sa chambre occupée par une petite dame et un petit jeune homme qui ont profité de son absence pour s'installer dans ses meubles, et dès lors il a maille à partir avec un mari jaloux et terrible, avec un concierge fantaisiste, avec un sergent du guet, avec des voleurs même, jusqu'au moment où tout se dénoue par un mariage. La première impression de ce spectacle fut favorable. L'ouvrage n'eut cependant que 23 représentations.

Moins solide encore fut *la Pagode*. On pouvait s'y attendre, si l'on songe à la bizarrerie du sujet, au mérite contestable de la partition et aux circonstances particulières dans lesquelles l'œuvre avait vu le jour. Le livret de Saint-Georges présentait, dans un cadre indien, les ruses d'un prêtre battant monnaie avec une enfant trouvée qu'il a recueillie et qu'il fait passer pour fille du ciel aux yeux des naïfs indigènes. Du com-

positeur nommé Fauconnier, on sait peu de chose, sinon qu'il était Belge, car il n'a point jeté grand éclat dans le ciel musical. Clément, dans son Dictionnaire, lui attribue un opéra-comique en un acte, *Un An d'avenir,* représenté à Bruxelles « vers 1850 », dit-il. Or, dans son *Répertoire dramatique belge*, ouvrage si complet cependant, M. Alexandre Dupont n'en fait pas même mention. Ce dont on ne saurait douter, c'est que le compositeur avait un protecteur influent, mais resté mystérieux, qui prétendait lui ouvrir les portes de l'Opéra. C'est ainsi que *la Pagode* avait d'abord été présentée à M. Crosnier, qui la passa à son successsur, Alphonse Royer, lequel feignit de l'oublier. Alors on recommença les mêmes démarches à l'Opéra-Comique, et la pièce fut reçue par Emile Perrin, qui la céda à son successeur, Nestor Roqueplan, lequel eut la conscience de l'exécuter enfin. Le public se méfie de ces sortes d'ouvrages, imposés en quelque sorte aux directeurs ; il y répond par l'indifférence. Tel fut le sort de cet opéra-comique en deux actes, né le 26 septembre, et mort à l'âge de *sept* soirées.

Plus heureux que Fauconnier, M. Limnander, un autre Belge, s'était fait depuis longtemps une place honorable à la salle Favart ; il y avait même changé pour son usage personnel le vocabulaire usité dans la maison, car il y apportait toujours, non pas un opéra-comique, mais un *drame lyrique*. Ce mot, qui depuis a connu d'autres destinées, nous surprend aujourd'hui appliqué à des œuvres comme celles de Limnander, où les couplets abondent, et où les principes wagnériens ne reçoivent encore aucune application. Le compositeur dénommait ainsi ses pièces, parce qu'il affectionnait les sujets un peu sombres et

les situations plus dramatiques que comiques. C'était le cas de l'ouvrage en trois actes représenté le 29 novembre, et baptisé successivement *les Blancs et les Bleus*, puis *Yvonne la Fermière*, et finalement *Yvonne* tout court, comme l'opuscule du prince de la Moskowa joué sur la même scène quatre années auparavant. Ici l'on assistait aux luttes sanglantes des Vendéens et des républicains. Scribe avait puisé l'idée première de son livret dans une nouvelle de M. d'Herbauges et n'avait pas craint de traduire en scène les passions politiques les plus vives. Son collaborateur l'avait suivi dans cette voie, et mêlait dans le prélude du troisième acte l'air de *Vive Henri IV* avec *le Chant du départ,* ce qui, en plein Empire, pouvait passer pour un coup de hardiesse. Le principal rôle était confié à une actrice qui quittait l'Opéra pour l'Opéra-Comique, après avoir quitté l'Opéra-Comique pour l'Opéra : Mlle Wertheimber en effet venait de jouer Fidès, et dans *Yvonne* elle figurait encore une mère aux prises avec le devoir et l'affection. A un certain moment la pauvre femme devait se contraindre et épargner le meurtrier de son fils, que le hasard lui livrait, pour ne pas désobéir aux derniers vœux de cet enfant et assurer le bonheur de sa fille.

Au bout de 18 représentations, les trois actes de Limnander cédèrent la place aux trois actes du comte Gabrielli, *Don Gregorio*, joué le 17 décembre. Le sujet n'en était pas nouveau, car depuis longtemps on connaissait *le Précepteur dans l'embarras*, cette jolie comédie écrite en italien par un Français d'origine, le comte Giraud. Le jour où une traduction française lui fit passer les monts, tous les adaptateurs s'en emparèrent, et juillet 1823 ne vit pas éclore à Paris

moins de quatre versions, toutes en un acte, de cette amusante bouffonnerie. L'année suivante Donizetti en donnait à Rome une adaptation musicale, sous son titre primitif, *l'Ajo nell imbarazzò*. Il appartenait à Sauvage et de Leuven d'en tirer, trente-cinq ans plus tard, une dernière mouture à l'usage de la salle Favart, et de conter à nouveau, comme écrivait Paul de Saint-Victor, « l'histoire de ce précepteur, organiste comme don Basile et naïf comme Michel Perrin, qui se démène au milieu d'une tentation grivoise d'écoliers, de soubrettes, de dragons et de comédiennes. » Appelé d'abord *Péché de Jeunesse*, ce *Don Gregorio* ne manquait pas de gaieté, et Couderc personnifiait à ravir le personnage principal. Mais pour dessiner musicalement ce type original, il fallait une autre plume que celle du comte Gabrielli, dont le plus grand mérite était d'être bien en cour.

Cette faveur d'un Italien comme le comte Gabrielli est très symptomatique ; elle correspond manifestement à un état de choses qui n'existe plus ; elle montre, par un nouvel exemple qui s'ajoute à tant d'autres, combien alors les musiciens étrangers étaient tenus en amitié, et quelle hospitalité généreuse leur accordaient les théâtres parisiens.

En 1859, par exemple, dans cette salle Favart avaient paru *sept nouveautés;* une seule était d'un Français, *le Rosier;* un Allemand, Meyerbeer, avait écrit *le Pardon de Ploërmel;* un Italien, Gabrielli, avait écrit *Don Gregorio* et *quatre* Belges avaient écrit *le Diable au moulin*, *le Voyage autour de ma chambre, la Pagode* et *Yvonne*, soit Gevaert, Grisar, Fauconnier et Limnander. On le voit, l'hospitalité que Bruxelles donne aujourd'hui à nos compositeurs, est comme le paiement d'une dette autrefois contractée.

Un fait explique, à quelques égards, la faveur dont jouissaient notamment alors les œuvres venues de la Péninsule : la France et l'Italie marchaient au combat, la main dans la main. Ainsi, le 7 juin, on fêtait la victoire de Solférino par l'exécution d'une cantate avec chœurs intitulée *Italie*, et dont Saint-Georges avait composé les paroles et Halévy la musique. Les interprètes s'appelaient Montaubry, Troy, Jourdan, Crosti, Mme Faure-Lefebvre, et le succès fut tel qu'on en donna *quatre* autres auditions dans le même mois, le 8, le 10, le 27 et le 29; pour les deux dernières, Warot avait remplacé Montaubry. Le 15 août devait être exécutée une nouvelle cantate, écrite par M. Duprato sur des paroles de M. Trianon et confiée à Mlle Wertheimber, qui la servit au public deux jours de suite.

A côté de ces solennités en quelque sorte officielles, on pourrait en rappeler d'autres d'ordre plus exclusivement artistique ; celle, par exemple, du 23 avril, concert spirituel où figurait, parmi les numéros du programme, *l'Enfance du Christ*, de Berlioz. L'exécution de l'œuvre avait lieu sous la direction de Berlioz lui-même, cet incompris qui, dans la précédente élection à l'Institut, se présentant contre Ambroise Thomas, n'avait même pas obtenu *une* voix, cet enfiévré qui voyait le ridicule s'attacher à ses œuvres comme à sa personne, ce compositeur de musique à programme que visait assurément Emile Augier, lorsqu'il poussait jusqu'à la charge le portrait de Landara dans une œuvre aujourd'hui peu connue, *Ceinture dorée*. Simple souvenir : deux artistes participaient à ce concert en qualité d'accompagnateurs, dont les noms sont connus de tous, mais dont les destinées devaient être bien différentes :

Théodore Ritter, qui finit si misérablement, et Auguste Durand, le sympathique éditeur et compositeur parisien.

Rappelons aussi d'autres soirées plus directement liées à l'histoire ordinaire de la salle Favart, puisqu'elles marquent quelques reprises importantes, par exemple, le 19 avril, *Fra Diavolo*, avec Montaubry qui, dans ce rôle où il devait exceller plus tard, donna d'abord prise à certaines critiques. On jouait précisément cet ouvrage le 22 mai, lorsque se produisit un incident bizarre et effrayant à la fois, dont le récit fit le tour de la presse à cette époque. « Vers la fin du premier acte, on vit tout à coup une jeune femme enjamber le rebord de la deuxième galerie pour se précipiter dans la salle ; l'instinct de la conservation la retint un instant, et, se cramponnant au velours, elle demeurait suspendue dans le vide. On put la ressaisir enfin, et elle se trouva mal, ainsi d'ailleurs que bon nombre de spectatrices, témoins de cette scène. Revenue à elle, la malheureuse déclara se nommer Estelle D., âgée de vingt-huit ans et demeurant faubourg Saint-Honoré ; et, ce disant, elle retira vite de son corsage une lettre qu'elle déchira. On sut alors qu'un désespoir d'amour l'avait déterminée à se suicider, et l'on constata en effet que dans son domicile elle avait tout préparé pour recevoir sa dépouille mortelle, jusqu'au linge où elle devait être ensevelie »

Moins troublée, heureusement, fut la représentation du 25 juin pour une reprise des *Mousquetaires de la Reine* avec interprètes nouveaux : Montaubry (d'Entragues), Mocker (Biron), Barrielle (Roland), Leprince (Créqui), Davoust (Gontaut), Duvernoy (le grand-prévôt), Coutan (Narbonne), Ed. Cabel (Rohan),

Mmes Faure-Lefebvre (Berthe de Simiane), Henrion (Athénaïs), Casimir (la grande-maîtresse). Une autre reprise, celle de *l'Ambassadrice*, servit le 18 juillet pour le début, dans le rôle d'Henriette, d'une ancienne élève du Conservatoire, Mlle Cordier, qui revenait des États-Unis et se voyait honorablement accueillie à côté de Jourdan, Nathan, Ponchard, Mmes Lemercier, Révilly, et Casimir. Enfin, le 22 septembre, reparut un ouvrage qu'on semblait négliger depuis quelque temps, *le Songe d'une nuit d'été*, avec Montaubry (Shakespeare), Crosti (Falstaff), Warot (Latimer), Nathan (Jérémy), Mlle Bélia, (Olivia), et une débutante, Mlle Monrose (Élisabeth), petite-fille du comédien de ce nom et élève de Duprez et de Mocker. « Son noble profil, écrivait alors Henri Boisseaux, a les arêtes finement découpées que les anciens donnaient à leurs déesses. Il y règne en même temps cette passion tempérée par de charmants sourires, dont le regard et la bouche de Marie Stuart savaient si bien le secret. » (? !)

Au cours du récit qui précède, presque tous les débutants de l'année 1859 ont été mentionnés, savoir, par ordre de date : Mlle Breuillé, Mlle Enjalbert, Mlle Cordier, M. Ambroise, Mlle Marietta Guerra, Mlle Monrose, Mlle Emma Bélia ; à ces noms il convient d'ajouter Mlle Faigle qui, le 27 juin, débuta modestement dans *le Chalet* (rôle de Betly) ; M. Caussade, sorti en 1859 du Conservatoire, où il avait obtenu le deuxième prix d'opéra-comique et le deuxième accessit de chant, et qui débuta le 22 août dans *les Chaises à porteur* (rôle du chevalier) ; Mlle Geoffroy, venue des Bouffes-Parisiens, où elle jouait sous le nom de Coralie Guffroy, jeune et belle personne qui débuta le 26 septembre dans *la Pagode* (rôle de Na-

didja); enfin M. Holtzem, qui débuta le 3 octobre dans *la Fille du Régiment* (rôle de Tonio). Ainsi se trouvait compensée la perte de quelques artistes comme Mlle Dupuy, qui, engagée à la Monnaie de Bruxelles, revint, il est vrai, l'année suivante à la salle Favart, comme Mlle Delacroix, également engagée à Bruxelles; comme Delaunay-Ricquier, enlevé par le Théâtre-Lyrique auquel il appartenait, quand il épousa le 27 octobre sa camarade Mlle Lhéritier. Vers le même temps, d'autres mariages d'artistes étaient signalés (outre celui de Faure avec Mlle Lefebvre) : celui de Berthelier avec Mlle Boin et celui de Mme Ugalde, née Beaucé, avec M. Varcollier.

Mais, de tous ces déplacements, allées et venues, le plus fâcheux pour la prospérité du théâtre devait être celui qui, décidé alors, s'effectua au début de l'année suivante, le départ de Faure. Ce départ, suivi de près par la retraite du directeur Roqueplan, contribua à déterminer une crise pressentie depuis quelque temps déjà, et qu'un succès plus fructueux du *Pardon de Ploërmel* eût peut-être seul conjurée.

Quelque succès qu'il ait obtenu, l'ouvrage de Meyerbeer n'en fixe pas moins une date dans l'histoire de la salle Favart. Nombre de compositeurs avaient essayé d'élargir le cadre de l'Opéra-Comique; avec *l'Etoile du Nord* et *le Pardon*, Meyerbeer le fit presque éclater. Au lendemain de cette rude poussée, les nouvelles œuvres coulées dans le moule ancien devaient sembler grêles et médiocres; de là un temps d'incertitude et d'insuccès. Plus tard, nous montrerons la victoire définitive remportée par ceux dont le génie souple et mesuré a su mettre à profit les conquêtes du présent pour les renouer adroitement à la saine tradition du passé. La

fusion des deux styles est le principe qui dominera la seconde période de l'histoire que nous avons entreprise. L'opéra *mixte* s'imposera au goût des musiciens comme à la faveur du public, et c'est de ce genre tempéré que relèveront les œuvres nouvelles dont le succès sera le plus brillant et le plus durable, *Lalla Roukh*, *Mignon*, *Carmen*, *Lakmé* et *Manon*.

TABLE

PRÉFACE. v

CHAPITRE PRÉLIMINAIRE. — Les stations de l'Opéra-Comique avant 1840. 1

CHAPITRE II. — L'ouverture du nouveau théâtre. La 347e représentation du *Pré aux Clercs*. 1840. . . . 17

CHAPITRE III. — Le nouveau et l'ancien répertoire. *Les Diamants de la Couronne; le Diable à l'École* et *la Part du Diable; Richard Cœur de Lion, Camille, les Deux Journées, Jeannot et Colin* et *le Maître de Chapelle*. 1841-1843. 50

CHAPITRE IV. — Premier changement de direction. *La Sirène*. Reprises du *Déserteur*, du *Délire*, d'*Une folie* et de *Monsieur Deschalumeaux*. 1843-1845. 92

CHAPITRE V. — La succession de M. Crosnier. *Les Mousquetaires de la Reine* et *Haydée*. 1845-1847. . . 132

CHAPITRE VI. — Une période critique. Reprise de *la Fille du Régiment*. 1848 167

